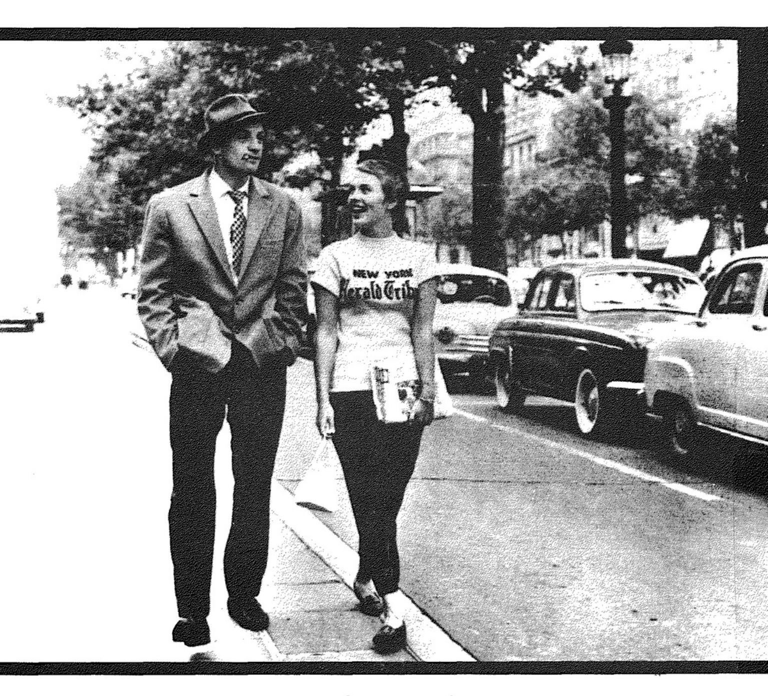
# السينما والحداثة




تأليف: جون أور
ترجمة: محسن ويفى

مكتبة الإسكندرية
مركز الفنون
دراسات سينمائية
(١٧)

# السينما والحداثة

**Cinema and Modernity**

مدير مركز الفنون
شريف محيي الدين

رئيس التحرير
سمير فريد
مستشار المكتبة
لشئون السينما

تأليف : جون أور John Orr
ترجمة : محسن ويفى

منسق البرامج
السينمائية
عماد مبروك

الإخراج الفني
عاطف عبد الغني

إهـداء ..

إلى شقيقتي ( لؤلؤ ) .. التي رحلت ...

ومازالت روحها بمشاعرها العذبة باقية معنا.

**محسن**



ريتا هيوارث – سيدة من شنغهاى

## مقـــدمة

نمت فكرة هذا الكتاب بعد قراءة حديثة لذلك النقاش المتوهج في مجلة «كراسات السينما» عام ١٩٥٩ منذ أكثر من ثلاثين عاماً .

كان موضوع النقاش هو فيلم «الآن رينيه» الجديد، في ذلك الوقت، «هيروشيما حبي» وضمت حلقة النقاش نقاد المجلة الذين كانوا على وشك استهلال حياتهم السينمائية جان لوك جودار، «جاك ريفيت» و «إيرك رومير» .

احتوى النقاش على الإثارة والحيرة، فهم لم يستطيعوا وضع المكانة الخاصة لفيلم رينيه داخل تاريخ السينما، فحكاية تلك الممثلة الفرنسية عضو حركة السلام لعام ١٩٥٩ التي تزور هيروشيما لعمل موضوع تسجيلى عن المدينة الجديدة التي تنبثق من رماد القنبلة النووية ، لم يكن يشبه أياً من الأفلام التي شاهدوها من قبل. كما أن مزج الفيلم بين الماضى والحاضر ورفضه تحديد أسماء الشخصيات الرئيسية باعد بينه وبين التقاليد الأمريكية للميلودراما وبينه وبين الواقعية الجديدة للسينما الإيطالية. صحيح أن القطع السريع ذكرهم بأيزنشتين ولكن مرونة وحرية اللقطات الطويلة كانت معاصرة تماماً .

وكما كتبت «مرجريت دورا» فإن الصوت - في جملته - كان أدبياً في كثافته وأسلوبه ولكن الصور المصاحبة كانت متألقة وسينمائية، كما أن الحوار بين الحبيبين الفرنسية واليابانى كان دقيقاً وحسياً.

في نفس الوقت جعل الطابع الوثائقى للفيلم الذى انبثق من أداء «إيمانونيل ريفا» بطلة الفيلم في توثيق السلام في شوارع المدينة من «هيروشيما حبي» أكثر من مجرد قصة حب في العصر الذرى .

لقد بعث الفيلم ذلك الإحساس الذى دعاه بازولينى بـ «حضور الكاميرا» وأصبح تعليقاً عميقاً على طبيعة السينما ذاتها .

وفي هذا السياق شغل رومير والآخرون بما إذا كانوا يشاهدون الآن بدايات سينما حديثة بالفعل، حيث تتجاوز البنية الفنية التي ما تزال في بداياتها، الأسلوب الكلاسيكى كي تنتج قصاً وصوراً يقفان على قدم المساواة مع الأعمال النوعية الأخرى لحداثيي القرن العشرين.

وتعجب الحاضرون عما إذا كانت هذه النوعية ستصبح سينما المستقبل. ومع مرور ثلاثين عاماً تحاول هذه الدراسة أن تجيب على ذلك السؤال الذى وضعوه، في نفس الوقت الذى أصبح «مستقبلهم» ذاك، هو أخيراً «ماضينا» وأصبحوا كصانعى سينما جزءًا من تلك الحركة التي خمنوا إمكانية وجودها .

وقد مزج حسهم بالحديث سؤالين حيويين لابد أن نطرحهما عن السينما الحديثة، فقد ربط سؤال باران الشهير عن: ما هي السينما؟ بالسؤال الهام والحيوى الآخر عن : ما هو الشىء الدال في السينما ؟

ويكمن المشكل المطروح في الإجابة عن هذا التساؤل المزدوج في اختلاف المجالين اللذين يتطلب قراءتهما. فنحن نحتاج إلى قراءات نقدية للأفلام بشكل خاص لا تمنع نهائياً أن نسأل عن الشىء الدال في السينما بشكل عام. كما إننا لابد أن نرفض أية دراسة «علمية» للسينما تحاول أن تضع نفسها فوق أى فيلم روائي أو أي بحث يحاول أن يجد أجرومية سرية للفيلم شبيهة بتلك التي تملكها اللغة المكتوبة .

فلن تحل الفلسفة محل السينما وأقصى ما تستطيعه النظرية أو الفلسفة هو إمدادنا بطرق للمشاهدة التي لابد لفعل الرؤية نفسه أن يكملها أو ينقدها حسب كل حالة. كيف نرى الأشياء؟. هذا أمر يتوقف على أنفسنا نهائياً ومع ذلك فمازلنا نحتاج إلى هذا النوع من النقد الذى يمدنا بطرق مشاهدة تركيبية وبدونه سوف توجد أفلام ولكن لن توجد سينما .

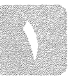
ويجب التنويه إلى أن هذه الدراسة قد احتاجت لبعض القراءات وبالذات نيتشه وفرويد وسارتر. صحيح أنه لا أحد منهم قد أجاب على السؤال حول ما هو الدال في السينما ولكنهم - جميعاً وبطريقة مباشرة - ساعدونى على تكوين منظومتى الخاصة .

وهكذا أصبحت مصطلحات من قبيل إرادة القوة، العودة الأبدية، الشاذ، النسيج وحده، الإكراه، التكرار، النظرة ، المتخيل، سوء النية التي تتردد خلال هذا النص دون تسمير أى شىء إلى الحائط وقد عدلت الأفلام التي اختيرت بتوسع كى تغير من - معنى - هذه المصطلحات، تلك الأفلام التي تتحدانا كى نناقشها .

فنيتشه الذى يعد التضميين بالنسبة له أمراً غير عادى، سوف أتجادل مع رؤيته لإرادة القوة كفن يؤكد طبيعة الفيلم نتاج أنشطة فعالة وحيوية والتي هى دائماً أنشطة ذات طابع شخصى وجماعى، كمعزوفة لأنشطة فعالة تقوم بفرض نفسها على الحقائق الخام لعوالم حياتنا ثم تقوم بتغيرها بعد ذلك. وتؤكد «العودة» النيشوية على قدرة كل ثقافة على تكرار أشكالها تحت - ضغط - الشروط المتغيرة والتي هى تباعاً ، تغير هذه الأشكال نفسها ولهذا فلا يجب النظر إلى السينما سواء كحالة نقية للموجود أو كحالة نقية للآتى وإنما كشكل يكرر نفسه باضطراد أثناء عملية التغير.

ولهذا فإننى أنظر إلى تحول الحداثة الجديدة للسينما خلال ما يقرب من عشرين عاماً من ١٩٥٨ إلى ١٩٧٨ في علاقته بالحداثة Modernity الغربية. وتظل - بالنسبة لى - هذه المجموعة من صناع الفيلم هى الأكثر حيوية وارتباطاً بين السينما والحداثة .

ويبقى بطبيعة الحال أن هناك أفلاماً أخرى كثيرة، ولكن طالماً أن من المهم أن نكتب عما نشعر بأهميته، فتظل هذه المجموعة هى التي سأكتب عنها باستفاضة.




# الفيلم والتناقض الظاهري للحداثي

الحداثي في السينما هو التاريخ تقريباً، ولكنه أبدا لن يحل محله، ويبدو أن هذا هو التناقض الظاهرى الذى يواجهنا نحن عند النظر إلى الفيلم عبر الخمسين عاماً الأخيرة.

والأسباب معقدة.

نستطيع أن نتفهم تلك الأسباب لو أننا فقط نظرنا إلى الأعمال الفنية الحداثية - بما فيها الصور القصية - كعمليات تتواجد حسب الحس النيتشوى بالعودة إلى الوجود، تتحرك قدماً نحو ترديد صدى الماضى .

ليست الأعمال الفنية الحديثة «حديثة» تماماً ولكنها تشتمل على عديد من الأمور الأخرى أيضاً .

وتحاول خواصها المميزة أن تتملص من الخلاصة الحاسمة لاسمها المبجل لدرجة أن كلمة «الحديث» لن تستطع استيعابها تماماً.

ونحن عندما نواجه بهذه الصعوبة الموضعية للخطاب الفيلمى، يصبح الإغراء هو في اجتياز طرق مختصرة.

وقد تجاهلنا دائماً طبيعة التحول الذاتى للحداثى، ميراثه وفاعلياته التي لا ترحم. وبدلاً من ذلك سوف نتخيل هزيمته، ونراه كما لو كان شيئاً ينتمى بالفعل إلى الماضي. ويعتقد كثير من النقاد بنفس الهوس - مستحثين خطى تغير التصميم في العمارة الحالية - إن أى شكل جديد هو «مابعد الحداثة» نفسها باعتبارها علامة على إيديولوجيا استهلاكية خاصة في الولايات المتحدة التي تبشر بلهو غير نقدى.

غير أنه غالباً ما تعطى بادئة «مابعد الحداثة» الآن، المرتبطة بكثير من المفاهيم في النظرية الثقافية ، شهادة على الاستهلاكية محدودة الأفق لعصرنا هذا. وتصبح هذه البادئة نموذجاً لمفاهيم لا تزال حتى الآن ملفقة . فقد عوملت التغيرات في الشكل كانقطاعات حاسمة مع الماضى وأصبحت المقدمات كتصنيفات للفرضيات.

ليس من السهل للسينما أن تصدر بمقدمة. حتى المصطلحات المستخدمة هنا مثل الكلاسيكى والحداثى استخدمت بطريقة تبجيلية ومختصرة ومحدودة وليست نهائية. كما إنها تؤثر بضعف في شكل فن ما يزال عمره مجرد مائة عام فقط .

سينصب اهتمامنا الأساسى في مسألة الحداثى على التغيرات السينمائية خلال الفترة الناطقة من ١٩٥٨ حتى ١٩٧٨، فعلى مدى هذين العقدين، وصلنا - كما أرى- إلى اللحظة الفعلية للحداثى في السينما الغربية. وأتمنى أن أناقش هنا، الطبيعة الانعكاسية للفيلم الحداثى، كثافته للمفارقة وللمقابسة، وللانعكاس الذاتى الدائم، ولوضع كل شىء بين علامتى تنصيص، فهى ليست ما بعد حداثية، بل على العكس فهى تحمل ملامح أساسية لسينما مواجهة مستمرة مع الحداثة. أكثر من هذا فإنه سيظل مصطلح «الحداثي» مبهماً إن لم يكن مغلوطا . وسوف نطلق على سينما هذه الفترة حداثية بدلاً من كلاسيكية لسببين : الأول يمكن أن يرى على ضـــوء الأداء النقدى والمدمر للحداثة في المجتمعات الغربية .

والثاني يمكن أن يرى على ضوء تلك الانقطاعة الحاسمة. مع القص الهوليودى لنظام الاستديو اعتباراً من عام ١٩٦٠ ومع ذلك فسوف يظل من الأدق أن نطلق على هذه السينما «حداثية جديدة» وليست حداثية لأنها تعنى أيضاً عودة نيتشوية للحداثى، إلى تلك اللحظة المبكرة من الحداثة الرفيعة ما بين عامى ١٩١٤، ١٩٢٥، عندما كانت السينما ما تزال في بدايتها التكنولوجية. وكانت الفترة الأولى لعمر الحداثة السينمائية قصيرة الأجل. وقد أجهضت هذه السينما في هوليوود بفعل السياسات الثقافية لوضعية السوق أما في أوربا فقد تعرضت للمخاطر المزدوجة للرقابة والدكتاتورية وحوصرت بين كماشة حركتى هتلر وستالين. وهكذا يمكننا الحديث عن نوعية من السينما الحداثية، سينما صامتة لمورناو، دراير، لانج، بونويل وأيزنشتين. وسينما ناطقة تألقت خلال الستينيات وأوائل السبعينيات.

كيف يمكننا أن نفسر تلك الفجوة خلال ثلاثة عقود تقريباً؟

الإجابة بالطبع ستكون أن تلك الفجوة هى ابتكار نقدى ولكنها ضرورية. وتلازم أمران لإحباط استمرارية الفيلم الحداثى: واقع الكبت والنفى السياسى، والبداية البطيئة للتكنولوجيا في السينما الناطقة.

وقد تم إدراك وتسوية استخدام الصوت من قبل مخرجى أوربا الكبار من أمثال إيزنشتين، لانج، بونويل عن طريق التطورات السياسية. إن ارتباط لانج الأساسى ببريخت وبالتعبير في فيلم «م».

ذلك الفيلم الذى جمع بجرأة بين القتل المسلسل وبين المجاز السياسى، كان قد تم إخراجه قبل أن يفر من النازيه الألمانية بعامين .

وخلال الحرب، حرك فيلم إيزنشتين «إيڤان الرهيب» المخرج السوفيتى تجاه الصوت واللون، ويستطيع البعض أن يدعي أيضاً إنه عودة إلى المجاز السياسى والتعبيرية المسرحية. وظل بونويل في المنفى بعد انتصار فرانكو .

وهكذا ارتبطت باختصار الأعمال العظيمة لكل من لانج وايزنشتين بالحداثة الرفيعة. كما توحى - هذه الأعمال - بالعودة النيتشوية، بالتكرار الفنى جنباً إلى جنب مع تقدم ملحوظ لحرفية الأسلوب .

ويعد التكرار Recurrence كإكمال للأسلوب بمثابة التناقض الظاهرى للسينما الحداثية، صحيح أن هذا التناقض ليس مرتبطاً بالسينما فقط ولكنه في السينما - كفن صناعى - يعد أكثر حضوراً .

الحركة في الفيلم إما خطية أو دائرية. ومنذ إيزنشتين فصاعدا امتلكت الحركة الخطية، حركة - حسب مصطلح كيراكاور - في اتجاه الإنجاز الفيزيقي الأفضل للواقع ، نحو تأسيس، وبالذات في سينما فيجو ورينوار، المرونة الواضحة للصورة (١) .

على العكس من ذلك، فإن الحركة الدائرية تستحث التشوش المتزايد في الصورة والتكثيف، ونزع القناع عن الطبيعة الإشكالية للعالم الرأسمالى الحديث .

وهكذا يبدو أن تاريخ الأعمال السينمائية هو تاريخ التوتر والتناقض بين الاثنين ، بين الخط والدائرة ، الخطى والعودة، بين جماليات كيراكاور وجماليات أدورنو (٢) .

ويبدو في هذا السياق أن كثيراً من البلاغة الحالية «لما بعد الحداثة» مخترعة ومحدودة. حقاً أن هذه الملامح للأسلوب أو للقص تسمى «ما بعد الحداثة» كالمقابسة Pastiche ، الوعى السردى

الذاتى، لعبة اللعب Game - Playing ، تكافؤ القوى. والتي هى بدون شك حاضرة في الثقافة المعاصرة، إلا إنها كانت موجودة منذ البداية كجزء من انفصال الحداثى عن السرد الكلاسيكى للسينما الناطقة، ذلك الانفصال الذى أتى إلى نهايته منذ الخمسينيات وأغلبه كان من ابتكارات الحداثة الجديدة .

وقد عانى التمرد الحداثي منذ عام ١٩١٠ فصاعدا من وجهة النظر الرومانسية للعالم تجاه العمل الفنى كشكل للنضال الإنسانى الفعال تجاه الاتساق الكونى. كان هذا البحث الطوباوى عن الاتساق داخل عالم منقسم والآتى، بحثاً خلال المعاناة الرومانسية للفنان عن نظام عضوى جديد. وعلى العكس من ذلك تميز وضع العقل الحداثى بالتجزيئية ، كان أقرب إلى المدينة منه إلى الطبيعة، إلى التكنولوجيا منه إلى التقاليد، غير أنه وكما يشير تايلور فإنه في أكثر مراحل تاريخنا الحالى أهمية وحدت الثورات السياسية لـ١٩٦٨ بكفاءة منا بين الحركتين المتقابلتين(٣). أسلوب النضال السياسى الباريسى، تمردات شارعها، القوى الوجودية للابتكار، الوعى الذاتى للمسرحة، الاستحواذ مع الإشارات الثقافية، كل ذلك كان حداثياً في تنافره الموحى. ومع ذلك فإن نهاية حلم المجتمع الصناعى الكونى المعتمد على مشاركة متساوية للكل، كان طوباوياً وفي نفس الوقت رومانسياً.

وبرغم فقدان اليوتوبيا بعد ١٩٦٨ والإزاحة الفكرية بواسطة المعالجات غير الدرامية للكوارث في الفلسفة الفرنسية اللتى سماها جاى Jay بـ «النطق بالكوارث لآخر مرة»، إلا أن البحث من أجل التخلص من جاذبية الرومانسى ظل جزءًا هاماً لثقافتنا .

وصار ذلك حقيقياً بالنسبة للسينما مثلها مثل أي فن - نوعى - آخر . فقد استخدمت كلاً من التجزيء السردي واللعب بالكاميرا وذلك لعمل قطيعة مع البناء العضوى لرؤية العالم الرومانسية . كما إنها لم تعزز فقط تدمير الشكل الذى أوضحه «أدورنو» في الحداثة الرفيعة بل أيضاً تلك الأشكال الخاصة بحركة الوعى الذاتى التي ادعى بعض النقاد بإصرار عدم وجودها في الحداثة على الإطلاق(٤).

وبرغم هذا الخلق المتواصل فقد احتاجت عودة الحداثة إلى عنصر حيوى آخر، تحتاج الحركة الخطية لحرفية السينما كي تعزز قوة المحاكاة للصورة.

ولو أن التقليد الرومانسى لم يتركنا حقيقة نهائياً، لما كانت بصمة الواقع ولا الإلحاح بين مخرجى السينما لكشف الواقع الفيزيقى أمام عدسات الكاميرا.

في السينما يكشف الواقع بالفعل عن طريق الارتباط بالخواص الأخرى للوسيط. ويعتبر فيلم «رينوار» مثلا قاعدة اللعبة La règle du jeu الآن فيلماً كلاسيكياً، ذلك لأنه عام ١٩٣٩ كان فيلماً يحاكى التقليد وحداثيًا أيضا فهو يعرض بجرأة صورة فيلميه لمجتمع عينى محدد، بيئة اجتماعية في زمن محدد ومكان - الشمال الفرنسى - الطبقات الوسطى في المدينة والريف قبل الغزو النازي مباشرة.

في نفس الوقت أثبت الإخراج المبتكر لرينوار بحرفية عالية صعود الحداثة الجديدة للموجة الجديدة الفرنسية في الستينيات. وخلف سرديته الغنائية، كان هناك مناداة بتكريس الأسلوب الصافي، استشرافاً لكل حركة الحداثة .

وهكذا أصبحت واقعية رينوار تمجيداً للشكل الصافي للجيل الآتى من مبتكرى الحداثة الجديدة .

أصبحت مصداقية رينوار مثلاً محتذًى لفيلم الموجة الجديدة الشهير «جولى وجيم» لفرانسوا تريفو عام ١٩٦٢ .

حركة الكاميرا العصرية، وحركتها البانورامية المتدفقة واللقطات المتوسطة - الطويلة، وعمق المجال وغنائياتها الرشيقة، كل ذلك يدين بالعرفان لسينما رينوار .

علاوة على ذلك ، فبعد عشرين عاماً أصبحت الكاميرا أكثر جرأة في حركتها، ولقطاتها البانورامية، وأصبحت مكانياً اكثر مقدرة في استخدامها لسينما الشاشة العريضة، بينما تربط تيماتها «التراجكوميدي» ، العقود الأساسية للحداثة في السينما، العشرينيات والستينيات. وقد استخدمت عن رواية السيرة الذاتية لهنرى بييروش، الرنين الأدبى علاوة على إخراجها الغنائى، السرد المكتوب مع الصور المتحركة. والفيلم يصور منزلاً بوهيمياً لثلاثة من عصر الحداثة الرفيعة يتخلصون من عوائق الكبح العاطفى- البورجوازي، ولكن في سبيل التعبير عن ذلك نقل باطراد الحساسية الآنية للستينيات، الوجودية، والتي لا تتسم بالاحترام الكافي بناء الشعور الأساسى لجيل الشباب الساخط في فرنسا.

وينطوي الأمر على مفارقة تاريخية قوية، فهو صورة عن «بعد ذلك» وأيضاً عن«الآن».

في فيلم «جولي وجيم» تعتبر الموجة الجديدة، حداثة جديدة، إعادة ميلاد للحداثة في عصر تال. وبملابسه المؤسلبة وحرية حركته، وقف ضد التراكم الفوضوي الناضج والإفراج المتخشب لفترة السينما البريطانية، ولكنه يتجنب أيضا التدفق الإغوائي في معالجة السينما للماضي بتحويله إلي نوستالجيا، ذلك لأن التاريخ عند «تريفو». هو حركة للأمام وحركة للخلف أيضا. وقد نجا الثلاثة، كاترين، جولي، وجيم من الحرب العالمية الأولى. وقد عولجت حياتهم – طبقاً لأعداد تريفو – حسب سجل حرائق النازي التي شاهدوها غير مصدقين في جريدة سينمائية في باريس. لكن حياتهم تدور في دوائر مفرغة، فكاتربن لا تستطيع المفاضلة بين الزوج والعشيق غير إنها تستطيع أن تحل معضلة عدم قدرتها على هذا الاختيار فقط عن طريق اتخاذ عشاق آخرين وذلك حتى تشق المأساة الدائرة المفرغة .

وقد دعمت البانورامية السلسة ذات ٣٦٠ درجة لراؤول كوتار الحركة الدائرية . وكما تتحرك الأشياء خلال الزمن، وكما يكبر الثلاثة وتخشى كاترين من كبر السن، تتكرر الصور والأماكن نفسها يزورون نفس المنازل، يقابلون نفس الأصدقاء ويجرون نفس الحوارات ، ويحسون بنفس المشاعر المتصارعة ـ ويركز الفيلم على اختلاف الدورة بين انبثاقها و ممارستها وأيضا تشابهها. ونحن بعيدون عن الشخصيات من خلال تجنب الميلودراما. رغم ذلك فأنه من الممكن أن يشبهوننا . وعلى قدر ما «يكونون» بعدئذ و«الآن» تكون السينما الحداثية بعدئذ والآن . وفي هذا العناق الغنائي بين التقدم والعودة ، تربط صورة تريفو بطريقة ارتدادية بين حاضر الصورة وماضيها.

ويتصل وصفنا بوضوح للموجة الجديدة باعتبارها حداثة جديدة بصفة الواقعية الجديدة للسينما الإيطالية لما بعد الحرب . أضف إلى ذلك، وكما بينا، فإنه بتوريث المصداقية المركبة لرينوار ، وبالواقعية الجديدة وبلانج وإيزنشتين، تسير الحداثة الجديدة متوازية مع التحسين التقني للصورة.

كلما تطورت أكثر قوة الصورة، كلما استطاع الحداثيون الجدد أن يغيروها أكثر حيث تعتمد إبتكاراتهم على هذا التطور، على تطورات التاريخ الحرفي وتاريخ التيمات التي تستوعبها وتزيحها

الحداثيون الجدد هم كل من المبتكرين ومحطمي التقاليد الراسخة الذين حققوا مكانة خاصة في فن القرن العشرين عن طريق دمج السرور بالتدمير، القلق بالسحر في ميزان متعادل. ولدى هؤلاء سينما تحدٍّ ولكنها سينما تأكيد أيضاً، سينما تنافر غير أنها سينما غنائية أيضاً. سينما الغموض وحدة الذهن وفوق كل ذلك فإنها سينما قوة الإرادة الارتدادية. وتأمل سردها يكون دائماً اعتماداً على قوة الكاميرا نفسها ومنذ عام ١٩٧٠ صار مجال السينما الحداثية أكثر اتساعاً، فقد أصبح مثل الحداثة نفسها كونيًّا. ففى هذه الفترة امتلكت أفلام «أكيراكيرساوا»، ساتيا جيت راى، أندريه تاركوفسكى، اليم كليموف، لاريسا ، جلوبير روشا، أندريه فايدا، شين كينج، «انج يمو ، وهو هيساوهين، قوة أى فيلم آخر سيناقش هنا .

غير أن لحظة تفوق الحداثة الجديدة امتلكت منشأها - الأصلى - في السينمات القومية لأوربا الغربية والولايات المتحدة، حيث ارتبطت بالحداثة الغربية الرأسمالية ففيها تعد السينما غالباً في أعلى قوتها عند مخرجين بزغوا عبر التقاليد القومية المميزة .

وقد أكد «جان لوك جودار» على وجود أربع سينمات قومية فقط وهى الروسية ، الإيطالية، الألمانية والأمريكية (٥).

ومن بين هذه السينمات، يعلن جودار، أن السينما الأمريكية صارت تمتلك الحركة الدائمة دائماً ، وهى قلب الطاقة الذى يغزو العالم عن طريق السينما الروائية لأن أمريكا كبلد، تفتقد الحس الراسخ بالنفس. على العكس من ذلك فإن السينما الألمانية والروسية - قبل الفاشية، كما يرى جودار- نتاجات للتمرد الثورى لأوربا بعد ١٩١٧ .

ومنذ عام ١٩٤٥ أصبحت إيطاليا، وهى البلد الفاشى الذى هزم الفاشية، عند جودار، تمتلك فقط السينما القومية الحقيقية .

نستطيع أن نرى في الحال اختلال التوازن. فقد كانت هوليوود وما تزال الطاقة المركزية للتوسع الخالص، أما السينما الأخرى فقد كانت مميزة وثورية وليس هناك شيء آخر.

تعد وصفة جودار شديدة الجاذبية غير إنها مضللة: وهى طبقاً للمصطلحات الكونية تعد شديدة المحدودية وحتى في نطاق الغرب فإنه يمكن التعامل مع المدخل القومى للحداثات الجديدة بطريقة مختلفة .

وإنه يمكن أن يتجلى في الانفجارات الداخلية المشتركة للنوع الهوليودى عن طريق مخرجين أمريكيين ابتداءً من ويلز حتى سكورسيزى، خارجاً بالإضافة إلى ذلك، فإنه - أى هذا المدخل - ينبعث من تحول الحداثة الجديدة للسينما الأوربية في فرنسا وإيطاليا وألمانيا الغربية، ولبعض المخرجين الفرادى في البلدان الأخرى كانجمار برجمان في السويد، ولوى بونويل في إسبانيا. ولن نستطيع حتى أن نفهم صعود وهبوط السينما الأوربية دون البيان العريض لتمويل وتغير - ذوق - الجماهير. فبينما هبط إيراد شباك تذاكر الأفلام الأوربية في بلادها بسبب المنتجات الكونية لهوليوود، نرى انبعاث غير عادى للفيلم في أوربا الشرقية أثناء التحدى الحاسم للايديولوجيا الخاصة الواحدة - الشيوعية - للحداثة .

يجب النظر في هذه السنوات إلى - بعض - مخرجى السينما في البلاد الشيوعية في أزمتها الحالية باعتبارهم يحققون إضافة حيوية لكل من بنية الفن والحداثات الجديدة. وتعد أسماء تاركوفسكي، كليموف، شيبتكو، زانوسي، كيبسلوفسكي، بعضاً من الأسماء التي تأخذ في الحسبان وذلك في غياب مخرجين جدد في الولايات المتحدة أو أوربا الغربية بنفس القوة وهذا يشمل دافيد لينش، وبيتر جرين واى. وقد استطاعت الشيوعية - وهى في ضعفها ويا للمفارقة! - إنتاج سينما أعظم من الرأسمالية الاستهلاكية وهى في سطوتها التامة.

وما يزال هناك فارق أساسي، فقد برزت سينما الحداثة في آسيا وأوربا الشرقية بسبب الصدام بين التقليدى والحديث، بين الأسطورى والديني من جانب ومابين الأيدلوجية السياسية من جانب آخر. بينما تختلف السينما الغربية، تختلف في تشكيلها الطبقى فصورها تطرح، بشكل عام، العوالم الحياتية للفئات العليا من الطبقة المتوسطة . إنهم يدنسون - في الواقع - صور البورجوازية.

ودائماً ما تبدو هذه الصور متناقضة بطبيعة الحال. فهى صور للرخاوة، وليست للصلابة، للضعف وليست للقوة، للقلق وليست للثقة، صور مشوشة عن طبقة تبدو أحياناً حمولة رغم أعدائها، وعدم ثباتها.

ويصبح الخطاب الكلى للسينما والحداثة، بدون هذا الإدراك الجوهرى، عديم الأهمية.

إن المشكلة المركزية للبورجوازية فيما بعد الحرب تكمن في أزمتها العميقة في القيم، فقد تحدت التكنولوجيا والثروة واللهو كل القيم الراسخة إلا إنها فشلت في ملء الفراغ الذى خلقته.

وتكمن إحدى أزمات الحداثة - كما أشار «مايكل أنجلو أنطونيوني» في إخفاقهم لخلق قيم جديدة، تتماشى مع التقدم في التكنولوجيا التي نستخدمها في حياتنا اليومية(٦). بينما تبدو التكنولوجيات الجديدة شديدة الإرباك في تأثيرها المدمر على حياتنا، فإن التطويرات التي تقدمها ترسخ أزمتنا الأخلاقية.

والاختلاف مع الحداثة الرفيعة هو اختلاف تنويرى، ففى العشرينيات تعرضت السينما التعبيرية الألمانية. لإخفاق ولقلق الطبقة الوسطى وهى على حافة الإفلاس الاقتصادي.

أما في الستينيات فقد تحدت الحداثة الجديدة رضا البورجوازية الأوربية الذاتى التي أضاعت روحيًا سماتها الجديدة في مناخ الخوف للحرب الباردة . ولابد أن نذكر هنا بأن سينما الحداثة هى دفاع إلى حد كبير عن نقد «بوردو» Bourdieu الهدام للذوق البورجوازى(٧)، بقدر ما تعكس أيضاً تحدياً عميقاً لنفس هذا النقد.

يعيش الأبطال البورجوازيون للقص الحداثى الجديد في ظل القلق الذى حدده بوردو Bourdieu في العلاقة بين الثقافي وثراء رأس المال. وقد أتاح لهم عالم أكثر تعليماً وازدهاراً أن يكونوا بتفاخر، مثقفين على قناعة بالأعمال الفنية وعلى اطلاع بنتاجات طبقتهم الخاصة. غير أنهم ظلوا قلقين بصدد ضرورة المال وفجاجته الصارخة ومقدرته القاسية على رأسملة الأيقونات الثقافية والهبوط بها إلى حد المنتجات العملية أى بسعر السوق.

وكما أظهر كل من فيللينى وبونويل بطرق مختلفة أن الإيمان الدينى لا يقدم خلاصاً. ويعتبر هذا من ثم ضرورة الاكتشاف السينمائى للحداثة البورجوازية. فهى تمسك بالقوى الذاتية والارتدادية لنفسية البورجوازية والتي تغافل عنها «بوردو» غالباً. نفسية شكاءة، محيرة، مزدرية، مبهمة، في صورها المركبة عن الثروة والقوة غير إنها متكافئة في اكتشافاتها للخطر والزعزعة الانطولوجية.

وهنا نمسك بالاختلاف الحاسم بين الحداثة الرفيعة وسينما الحداثة. فالأولى في عصر الحرب والإحباط، على العكس من ذلك تعتبر سينما الحداثة الرفيعة وسينما الحداثة. فالأولى نشأت عبر ثقافة الطليعة التي خططت للتهديد المتزايد بالثورة في عصر الحرب والإحباط، على العكس من ذلك تعتبر سينما الحداثة الجديدة، سينما الحرب الباردة حيث يستعيد النفوذ الليبرالى وضعه - السابق - بتوسع ولكن دون إيمان راسخ .

هناك تيمة أساسية، تقارب بالفعل وتربط معاً كل خيوط واختلاف صنع أفلام الحداثة وهى أن السينما صارت جزءًا من حركة الحداثة التي تباشر تنقيباً فعالاً للتخلص من الرومانسية في الفن وبرغم ذلك فقد تحول هذا في سينما الحداثة الجديدة إلى بحث عن علاقة حب - كراهية - حيث يستحيل التمرد على آثار الرومانسية تماماً .

وقامت الحداثة الجديدة بتحدي أعراف الحب والزواج باعتبارها أشكالاً مثمرة للألفة، وباعتبارها الإجابات تكريساً لافتقاد حس التناسق للواقع الفعلى، وكملاذ من الإحساس بالذنب وعدم الرضا الخاص بالامتياز البورجوازي المجدد. وهكذا راحوا يكسون النقد البصير لعقد سابق لكتاب «الجنس الثاني» حيث أوضحت سيمون دى بفوار بقوة المعضلات الهائلة التي تواجه المرأة العاملة والمستقلة في عالم الذكورة لما بعد الجنس(٨).

واحتلت هذه العلاقات الخط الأمامى من الثقافة المتنامية للارتياب التي - كما ذكرنا بذلك النقد النسوي - صورها كنموذج أصلي الفيلم الأسود لفترة ما بعد الحرب في السينما الأمريكية، كتعبير عن بارانويا ذكورية وشك عميق تجاه قوة الأنثى(٩).

وفي نفس الوقت فقد جددت أزمات الهوية الجنسية ومفارقات الحب الضائع مصدراً لخيبة الأمل الرومانسية .

وقد حدد ضياع الحب الرومانسى ، الذى يصور غالباً كشىء يتعذر إلغاؤه، إجابات تمتد في السينما من الرواقية والقبول إلى السخرية وخيبة الأمل. ولو أن هناك شيئاً ما يمكن أن يحل محل القيمة المجردة في العالم ، فلن يحل محل الحب وبرغم ذلك فإن الحب هو بالفعل مفهوم ينتمى إلى الماضى .

تعد مناقشة حلقة بحث «كراسات السينما» لفيلم «هيروشيما حبي» هامة في إدراك العلاقة بين عمل «دى بفوار» والسينما الجديدة لرينيه وبرجمان وأنتونيونى .

وقد أخذ فيلم «رينيه» و «دورا» كنموذج للسلوك النسوية الوجودية لسيمون «دى بوفوار». وهكذا يشير جودار إلى إنه : «يمكنك القول بأن هيروشيما هو تلك الأعمال الخاصة بسيمون دى بوفوار». بينما يرى ريفيت أن قيام إيمانويل ريفا بدور الممثلة هو نموذج للمرأة الوجودية الجديدة لفترة ما بعد الحرب، متحدية كل عوائق ماضيها الخاص(١٠) وهكذا تعد السينما الجديدة بالنسبة لمجموعة «الكراسات» أمراً يصعب فصله عن تصويرها للمرأة الجديدة المؤدى بـ ريفا، جان مورو، آنا كارينا، مونيكا فيتى، وهاريت آندرسون، والذى يتجاوز النمذجة الهوليودية وأنظمتها للنجوم، علامات أساسية للوصول إلى السينما الحداثية .

وبينما استمرت الأدوار الرجالية غالباً في تأدية الأدوار القديمة للنظام الأبوى والسلطة، أخذت شخصية المرأة الحديثة تتحدى درامياً تلك التقاليد. وهكذا تنطلق كل من السينما الجديدة والمرأة الحديثة من الأشكال المتغيرة للحداثة، غير إنهما بالتالى تتحديان الأشكال الموجودة للحداثة، ذلك التحدى المتبنى مؤخراً ثم امتد في أعمال المخرجات النساء لفترة الحداثة الجديدة أمثال آنيس فاردا، مارجريت فون تروتا، كلارا دينيس وشانتال أكيرمان.

يصعب فصل تحدي الحداثة الجديدة لتقاليد الألفة عن تحدي تقاليد الإدراك. وتظل قوة الكاميرا بالنسبة للحداثة الجديدة هشة وجزئية، فلن تحل القوة العظيمة للصورة محل الإله، أو ماركس، أو الزواج أو الديمقراطية، غير إنها تستطيع أن تطرح كلاً منها للتساؤل.

ففى غياب القيم المطلقة، تكمن رؤية الشك تجاه كل معرفة .

وخلال بحثه المحير، يؤكد سرد السينما الحداثية على تأكيد «مارلوبونتي» عن الاعتباطية المتوارثة لرؤية مجال الإدراك(١١).

ويعبر كل مخرجى السينما عن طريق «السليلويد» عن كل ما يدركونه من التجربة وفي حركة معاكسة – كما ببينت سوبتشاك في ظاهريات الفيلم – يستقبل الجمهور ما تم التعبير عنه، ويعبرون عن إدراكاتهم لهذا التعبير(١٢).

وتتقاطع عوالم حياة كلٍ من المخرج والمتفرج خلال وسيط الفيلم الذى يخلق عالم الحياة الخاص به كوسيط حرفي. علاوة على أن سينما الحداثة الجديدة تلعب بطريقة ارتجاعية على هذه العملية من التوسط ثم تختبر السلاسل المترابطة على نحو متبادل الذاتية إلى مجالها الخاص .

كلما زادت اعتباطية الصور، كلما عظم عدم تأكد الإجابة. هناك بالفعل تقاليد للمشاهدة غير إنه ليس هناك حقائق مطلقة يمكن أن نتقاسمها بين أنفسنا. تعتمد كل تجربة على السياق Cantext، على موضع الذات، على الكاميرا والمتفرج وتعتبر السينما بهذا المعنى وسيطًا محولاً يعبر عن التقاليد المتغيرة لكيف نشاهد. ويعطى تأكيد ميرلوبونتى على الطابع الشخصى للتجربة كإدراك / تعبير وزناً خاصاً لرؤية الصورة الفيلمية كتعبير عن التجربة بواسطة التجربة. والقص الفيلمى لا يحيط إطلاقاً بكل شيء ولا يرتبط إطلاقاً من وجهة النظر الشخصية تماماً .

وعلى الجانب الآخر فإنه من الصعب تكنيكيًا، كما بين «روبرت مونتجمري» في السيدة على البحيرة The lady in the lake – عام ١٩٤٦ – ، أن ننتج سرداً شخصيًا كاملاً ، أن نحث المتفرج على إحداث خطاب خيالى فقط من خلال عين شخص واحد. فالفيلم وسيط مكانى يظهر دائماً موضع الأشخاص خلال عوالم حياتهم كحركة فعالة بواسطة المكان والزمن. وفي السينما، يعتبر كل الأشخاص، المخرجين الممثلين والمتفرجين سواء، فكلهم ذاتى وموضوع، مشاهدين ومشاهدين، ناظرين ومنظور إليهم. وليست هناك نقاط ثابتة للتجربة ، كما إنه ليست هناك تأكيدات مطلقة في الإدراك .

تصوغ السينما الحداثية القصص الخيالية من التجارب اليومية للحياة، معبرة عما يدرك، عارضة على الشاشة ما استطاعت الكاميرا أن تلتقطه. وتبحث هذه السينما عن الإلهام من خلال صور العادى، كما فعلت الرواية الحديثة ابتداء من «جويس» فصاعدا، تنمى السينما مادتها الخاصة ليس من خلال الأحداث الكبرى ولا المشاهد المأساوية ولكن من خلال نسيج تجارب الحياة اليومية(١٣).

لا تعد نصيحة جودار للمخرجين الشبان بأن يتفكروا في خطاب حياتهم اليومية الفعلية، وكيف يمكنهم أن يصوغوا هذه الخبرة في صور، مجرد وصفة للإخراج كإدراك نقى بل ووجوب أن يتضمن هذا التصديق على قوة سينما الحقيقة Cinema Vertie لكن الأمر يتجاوز ذلك، فالفيلم وسيلة لرؤية

حدث كما إنه بنية لحدث أيضاً، وكلاهما وراء وفي مواجهة الكاميرا. ويعد الإخراج والأداء في مواجهة الكاميرا أشكالا للتموضع مع علاقة تامة لكل منهما بالآخر، وللفعل الإنسانى في عمومه. تعرف سينما الحداثة الجديدة بطريقة ارتدادية هذه العملية، وهى بفعلها هذا، إنما تضىء إشاراتنا الثقافية جميعها، إنها تجلى ما هو كامن داخل عملية الفيلم السينمائي Filming ذاتها.

تعد مسألة تقيم موضوعات الإدراك المصورة لأى فيلم أمراً محيراً تشارك فيه الشخصيات داخل الفيلم كذلك الجمهور الذى يشاهده، كما أنه أمر لا يحل بسهولة على الإطلاق. وهكذا أمسكت سينما الحداثة الجديدة بمفتاح أهمية عديد من تحولات الزمكانية للحداثة، وهى المسافة المتزايدة التي يحسها الكثيرون بين الإدراك والتعبير. وقلق كيفية الاستجابة كاملاً لما يرونه .

ولقد طرح بيرجمان وبونويل وفيللنى تساؤلاتهم عن الإخلاص الدينى والسلطة، بينما أظهر جودار، أنتونيونى، رينيه حدود الغامض Vague والعلاقات الإنسانية المرتبكة ويدفعونها للصدارة كبدائل دنيوية .

الثقافية الارتدادية للحداثة كما لاحظ جيدانس هى ثقافة ازدادت بمقتضاها بحوث الاكتشاف الذاتي من أجل طرق جديدة لمشاهدة أنفسنا من خلال عملية المشاهدة لأكثر من الثلاثين سنة الأخيرة كتأكيدات على انحراف المعرفه المجرده . وقد أحس الحديثيون الجدد ذلك منذ البداية وقد شهدت سينماهم على المفارقة الظاهرة لهذا التأكيد المزدوج، السرعة المتزايدة التي يحاول بها البحث منفرداً من أجل أن يهزم الاكتشاف الذاتى إحساسنا المتزايد باستحالة تحقيقه.

لو أن لحظة المخرجين الحداثين الجدد كانت فترة الستينات وأوائل السبعينات من كان يستطيع أن يزيحهم؟

أولا وقبل كل شىء سيصبح إرثهم متشربا بكل أشكال السينما السابقة عنهم وتعد كل سينما الأن حداثية . فمع جيل جديد من المخرجين الشبان ومع منتجين نصف مستقلين، استوعبت هوليوود منذ السبعينيات فصاعدا معظم أبعاد أسلوب الحداثة الجديدة، يعد الإخراج ، مثلا ـ في فيلم حرارة الجسد body heat أو المونتاج في JFK، إرثا واضحا للتغير الحداثى للسينما.

غير أنه قدأصبح واضحا أنه قد حدث أمران هامان في العقد الأخير يبطلان هذه العملية، أولا ساعدت التكنولوجيا المؤثرة (للمؤثرات الخاصة) على ازدياد شهرة أفلام الخيال وأفلام الرعب وأفلام القتل المتعاقب bady count ذات الميزانيات الكبيرة ، بينما استمرت السينما الأمريكية في إحراق طاقتها النشيطة عند المحيط المرتبك لهوليود في أعمال كل من لينش ، التمان، إخوان كوين، جيم جارماش، سبايك لي وعدة مخرجين آخرين.

ثانيا: بينما ورثت هوليوود السمات الحرفية والأسلوبية للحداثة إلا إنها قد عدلت فيها أيضاً . ويمكن أن تعد القراءة المزدوجة لإيكو، إحدى المقدمات المنطقية «لما بعد الحداثة»، تلك القراءة التي اقترح فيها إمكانية قرءاة مرضية رفيعة الثقافة أو ضعيفة الثقافة لنفس النص [١٥] لكن في هوليوود أصبحت تلك القراءة المزدوجة مرذولة للغاية ومختلفة تماماً عما قصده إيكو. فقد أصبحت استراتيجية لتصفية الجمهور واستجابة لمتطلبات التسويق المتجزئ[١٦].

أصبح الأثر الفعال الآن لفحوى الميلودرامات التي هى ذات رسالة أخلاقية، يحتوى على رسالة متناقضة تتواءم مع كل من اليسار واليمين، الرجال والنساء، مع هؤلاء المدافعين عن حقوق الإنسان ومع هؤلاء الذين يسخرون منها، مع أصحاب دعاوى السلام ومع محترفي العنف، مع المغتصبين المحتملين ومع ضحاياهم أيضاً. فأعمال هوليوود تعانى الآن من حالة انفصام بنفس القدر الذى كان يستحيل وجودها أثناء عصرها الكلاسيكى كما إنها تدر إيرادات - تذاكر - عالية، كيف تحافظ على ذلك الوضع؟

السيطرة الأمريكية على السينما العالمية مع قوتها الكاملة في المشاركة والتسويق، تعنى أن مخرجى الحداثة الجديدة من غير المحتمل أن يزاحوا بسبب إنجازهم الفنى.

وتبدو أن العودة الثانية والخطيرة للحداثة أمر بعيد الاحتمال. في نفس الوقت يظل من الممكن تحليل الاتجاهات العديدة للسينما المعاصرة، رغم أننا يمكننا فهمها في سياقها الواسع، غير إننا نظل نفتقد اللغة النقدية لعمل ذلك.

وينطبق هذا بإحكام حتى على مخرجى - الوطن حيث تمثل أعمال «دافيد لينش» حالة واضحة ووثيقة الصلة بموضوعنا . يملك لينش ثقة بوعيه تكرر تيمات التمرد والخروج على القانون، لنوع السينما الأمريكية الخاصة ببيئة المدن الصغيرة في الثمانينيات، حيث يمتزج الحنين للتقاليد

المؤكدة مع الرعب اليومى لغير المتوقع والمتعذر تفسيره، على الرغم من - إمكانية - استدعاء اسم بونويل في علاقته مثلاً - بمشهد - حادث الأذن في الحديقة في فيلم المخمل الأزرق Blue Velvet، إلا أنه سيظل هناك مؤثرات قوية أخرى. فيمكن ربط رؤية لينش الممتازة والمقلقة للأعراف المعاصرة، مع التفاوت إلى حد ما، مع أسلوب الأداء والإخراج النمطى الذى وسم ميلودراما هوليوود الكلاسيكية، ومن قبلها الحركات المبالغ فيها للشخصية التعبيرية في الفيلم الصامت. ويعتبر لينش مخرجاً معاصراً تماماً بسبب استخدامه العودة للماضى راوياً الخرافات البارودية بأصداء لا حد لها لتاريخ الفيلم القومى .

لكن الساخر Mocker من النوع يصير ذلك النوع هو سجنه الخاص أيضاً متألهاً بحنين المدينة الصغيرة للحلم الأمريكى الذى تعرضه أفلامه .

وهكذا فإن لينش الذى هو واحد من أكثر المخرجين الأمريكيين موهبة والقادر على وراثة مصداقية الحداثة الجديدة ، يعتبر محافظاً بعمق في استعباده الخرافي. تلك المحافظة التي نتحرك بعيداً عنها بالهروب، بإيجاز برغم ذلك، من التداؤب الإغوائى للنوع الهوليودى وللتوق الأمريكى للحنين الذى يستمر، الآن أكثر من أى وقت مضى كى يسيطر على السينما العالمية.

ويجب أن نتقدم الآن تجاه مهمتنا الأساسية في العقد الأخير، أقصد أن نقوم بفهم تفصيلي للتساؤل السينمائي الخاص بالحداثة.

# ٢

# التراجيكوميدي والكارثة الهادئة



ورث الحداثيون الجدد عن فترة الحداثة الرفيعة موروثات أربعة ، تحدث هذه الموروثات ليس فقط الفن الطبيعى، وإنما تحدث أيضاً قابلية الحس التراجيدي للنمو في عصر الحداثة. ورثوا العمارة الحديثة للمدنية الأوربية، موت التراجيديا في الدراما الحديثة، ورثوا التغير - تجاه - الداخل للتعبيرية في فن التصوير، والتحول للداخل في القص الروائى .

وبصرف النظر عن هذه الموروثات فقد انبثق عن سينما هؤلاء المخرجين المحدثين بناءان محددان للشعور: أطلقوا عليهما التراجيكوميدى والمأسى الهادئة، بمعنى آخر بنية - داخل - النص، وبنية - داخل - الحركة، واللذين ولدا اندماجاً جديداً للشكل وللحساسية(١).

إذا تحولنا إلى الرواية فسنرى أن السينما الأوربية قد ورثت عنها بعد عام ١٩٤٥ سرداً جديداً للبقاء وسط الخطر، خطر المدنية الحديثة وخطر الحرب الحديثة. ونستطيع أن نرى هذا النضال من أجل البقاء أكثر وضوحاً في أعمال «جويس» Joyce ، بروست Proust، وولف Woolf ، مان Mann، وفتيزجرالد Fitzgerald ، فيبدو أن أبطال هؤلاء الكتاب - يمتلكون - أيا كان الخلل أو الضعف - قدرة الحياة رغم المأساة الفيزيقية والتفسخ المركب للشعور. فأبنية الشعور المسيطرة في «عوليس» Ulysses وفي «ذكريات - أشياء - الماضي» Remem brance of things past ، «والمنارة» Light House ، «والجبل السحري» The Magic Mountain ، وفي «سحر الليل» Tender is the night تنوء بأعباء الجنون، المرض، التهديد بالموت والمودات المحبطة التي يتحملها أبطال هذه الروايات من الطبقة الوسطى .

فالأخطار وخيانات ممارسات الحياة اليومية، يتم مقاومتها ولا يتم قبولها بالانصياع التام إطلاقاً.

وهكذا فإنهم لا يقهرون ولا يألهون أبداً .

فعصر الصناعة الكاملة يصعب نمذجته كعصر للمقاومة البطولية أو السمو النبيل فهو تجزيئى،

شكى، مؤلم وأحياناً يبدو عديم الشكل . ومع ذلك فهو مضاد للرومانسى، مستقل عن الآلهة، وهو حتى مع فساد أبنيته الأخلاقية ، إلا إن الحياة يجب أن تستمر .

فالبطل الحداثي هو لا بطل، حي يقاوم، وهو غالباً ذو امتياز في الواقع المادى، غير إنه مقفر في واقع الروح .

وتبدو رؤية الحداثة هذه كجزء من تحدى القرن العشرين لعقلية القرن التاسع عشر التي ترتكز على التفاؤل والتقدم .

وقد صب الحداثيون جام غضبهم على البورجوازيين الأوربيين الذيين يمتلكون السطوة والمستفيدين من عصر التقدم .

في الخيالي (الروائي)، يوجد بشكل عام نقد ثقافي من الداخل، يتميز بأنه منتهك وقاس. وقد تم إدراك ذلك في الفترة الجديدة من الصراع الكوني، فقد نسف النص الحداثي الرؤية المتطورة للعالم المتكامل .

وموجة لورانس العضوية والتي يصعب إيقافها ، تلك الموجة المتقدمة التي سارت عبر «قوس قزح» - The Rainbow رواية د. هـ . لورانس المترجم - تجنبت تيار الحياة الذى ثبت من وراء نهاية الرواية، غير إنه في رواية «نساء في حالة حب» Women In Love تم إزاحتها عن طريق الحركة الدائرية والحركة متعددة الأحداث، حيث يقوم التقدم عن طريق تكرار المصاعب التي يصعب تجاوزها والتي تحث على الفرار داخل الغربة .

في رواية عوليس لجويس، التي كتبت أثناء الحرب أيضا، تبدو الكارثة وشيكة الحدوث أيضاً. وبينما يعد «إستيفان دايدالوس» العدة للرحيل، فإن زهور دبلن Dublin Bloom's لا تستطيع إخفاء ماضى أيرلندا كبلد كولنيالى، أو مستقبلها كبلد للإحباط والحرب المدنية .

يعد هذا مضاداً للبطولة ومزيحاً بنية الشعور التي ورثها الفيلم الحداثى مؤخراً .

ومع ذلك فقد أخذت الرواية تلفت النظر تباعاً إلى الصور المتحركة بعد عام ١٩١٤ . في عصر المدينة الصناعية الجديدة، كان المحدثون الأدبيون قد تأثروا بشكل واضح بالسينما الصامتة في

استخدامها للسرد التصويرى[٢] ولهذا فإن نجاح الصور الخافقة التي تحكى قصتها الخاصة أمر ضرورى في القص التجزيئى الجديد عند «جويس. وبروست ودوس باسو» .

لكن برغم أن التعبيرية في السينما الألمانية كجزء من حركة الفن استدعت قوة التكنولوجيا الصناعية، وبرغم فيلم لانج ميترو بوليس - ١٩٢٦- الرائع، فإن محدوديات السينما الصامتة قد منعت الاختراق الكامل.

لكن استطاعت السينما أن تمسك بالتأثير الحقيقى للأشكال المتغيرة للحداثة فقط مع تسلسل موقع - التصوير والتخلص من - استخدام - الاستديو ، وأن يركب على علاقات المكان والزمان عرى تحليلى نفسى للاوعى، والإيقاعات السريعة وطبوغرافيا مركبة أكثر للحياة المدنية .

خلال العصر الصامت (للسينما)، مع المونتاج الحيوى لأيزنشتين، والحركة التحريفية للتعبيرية الألمانية، وتجريبية السورياليين، أظهر الفيلم إمكانياته كوسيط للتنافر الخصب، كشكل رؤيوى جديد للتمثيل، يمكنه أن يدمر ثقافياً.

يرتبط الشعر التصويرى عند باوند وإليوت بصلة قربى للمونتاج التصويرى للسينما الحداثية الجينينية، لكن فقط مع عصر الصوت تمكنت السينما من منافسة السرد الروائى وذلك كتسلسل للقدر الحداثى. حدث ذلك بشكل عام في السينما الغربية بعد الحرب العالمية الثانية. وقد تم إحياء السينمات القومية بعد اندحار الفاشية وقد تم بعث الثروة والسلطة البورجوازية بسرعة أثناء الحرب الباردة وتم بالتالى تعزيز النفوذ الثقافي لها، غير أن تجربة الحياة اليومية قد أسرت مخرجى السينما الجدد ليس لكونها بطولية أو حالمة، وإنما بسبب كونها ضعيفة وتافهة للغاية .

تعد التغيرات في دراما القرن العشرين شديدة الحيوية بالنسبة لتغيرات بنية الشعور في السينما. حيث اتبع كل من تشيكوف وشو ، أو اوكيزى، وبيرانديللو شكلاً جديداً للتراجيكوميدى أدى إلى انقلاب قدر مزاج الضحك والحزن، وكوميديا الأخطاء والنواح. لاحقاً مع بيكيت أصبحت التغيرات أكثر حدة، فالفرح يضيء الحزن، والضحك يتلاشى فجأة عن طريق التهديد والخوف. وصارت طبيعة التمثيل والأداء والتنكر بشكل مطرد ارتدادية، وفطنة ومتقلبة، إعداداً للمسرح مثله مثل إعداد النفس[٣].

وأصبح أبطال التراجيكوميدى عاجزين، سجناء - لكفاءة - الأداء، ويتم تصغيرهم حسب الظرف، سجناء للحدث وليس للمقرر - سلفاً - وأصبح عالمهم دائريًّا ويحركهم تغيير القدر فقط تجاه محيط محدد.

وقد ظهرت هذه البنيات الأساسية للتراجيكوميدي على شاشات السينما لأول مرة مع فيلم «رينوار» قانون اللعب La Regle du Jeu عام ١٩٣٩.

وقد تبع الفارس The Farce للمكيدة الغرامية ففى «قلعة سولوني» The Chateau at Solgne بومارشيه وماريفو في تفرقته الكلاسيكية طبقات عن السادة والخدم حتى وهم يتداخلون. غير أن رينوار قد انتهك حرمة الحد الطبقى وجعل المصائر الشخصية للطبقات المختلفة إجمالاً تتوقف بعضها على الأخرى.

فليس هناك هيراركية ذات سطوة. فالحياة في جميع المستويات الاجتماعية، في كل شئون القلب، يمكن أن تعبر، وهى مضحكة ومبكية في آن واحد.

بالنسبة لرينوار، الحياة والموت، الحزن والضحك كالقفاز في اليد. غير إنه أثناء «قرفه» عام ١٩٣٩ مع تذبذبات ميونيخ من الطبقات العليا الفرنسية، اختفى تأثير الكثافة العاطفية وعشق تشيكوف.

تميزت الشخصيات الدرامية عند بيكيت أو بنتر بكونها غالباً شخصيات هامشية، ولكنها في السينما قد حدث - لها - العكس.

فقد ركزت التراجيكوميدى الحديثة على المجازفة الكوميدية التي يتعرض لها البورجوازيون، مجازفة مفرطة، تضعف - في النهاية، من دعاوى نبل الطبقة .

ويمكننا أن نرى ذلك في بارانويا المحاكاة الساخرة في «سيدة من شنغهاي» The Lady From Shanghai لأورسون ويلز عام ١٩٤٨، في التراجيكوميدى المستثيرة للموجة الفرنسية الجديدة في الستينيات، في الهجائية الباردة لبونويل، وفي المقابسة Pastiche الكابوسية للتاريخ في فيلم برتولوتشى «الممتثل» 1970 The Conformist.

تولد التراجيكوميدي الصور من الخوف والشك والتهور والأمل والتفاهة، وتظهر هشاشة نفوذ الطبقة، والأخلاقية المشكوك في خصوصيتها الثقافية، والتوفيقية الفادحة بين التكنولوجيا والثقافة، القوة والأمل.

كل هذه التناقضات يصعب حلها، على عكس التناقضات السهلة للكوميديا الكلاسيكية الأمريكية، حيث الصراع المرح ضد خيبة الأمل دائماً ما يحصد ما يستحقه. هنا تختلف التراجيكوميديا الحداثية الجديدة تماماً عن الرومانسيات العظيمة «لفرانك كابرا» Frank Capra، هوارد هوكس Horad Houks وبيلى وايلدر redliW ylliB الذين يجعلون الحب منقذاً مختلفاً للأبطال المرهقين المتخبطين في شروط غير متشابهة.

وتنقلب المزاوجة للأضداد الجنسية في أفلام «حدث ذات ليلة» It happened One Night، كرة النار Ball of fire، ايها الطفل : ربيها ! Bringing Up Baby والبعض يفضلونها ساخنة Some Like it hot، إلى حالة حب حقيقية أو ما أسماه كافيل Ca vell بـ«زواج ثان»(٤).

لا يوجد في التراجيكوميدي التحول السعيد للأطراف ، وليس هناك « زواج ثان» ولا يوجد انحلال (للعقدة) ، ويمكن للمزاوجة والدور الانقلابى للجنس أن ينطلقا «كفارسي» Farce، غير إنهما ينتهيان كحماقة وموت تراجيدين. مثل هذه الصور التراجيكوميدية للبرجوازية لا تعد نتاجا للنتيجة الفنية لكنها بشكل عام نتاج للموجة الثقافية الثانية غير النخبوية في تاريخ الحداثة(٥). وقد هلل لهذه الموجة الثانية من الحداثة جيل جديد من السينمائيين وجمهور السينما المنتشرة ذي التعليم العالي، وجموع الحرفين الذين نموا سريعاً أثناء الحرب الباردة، والمثيرين لمشاعر الاستهلاكية الواسعة. وبالتالي لا يعد الحداثيون الجدد طليعيين .

لا يعتبر عقد الستينيات عقد تحديهم فقط ولكنه أيضاً عقد استكمال شيء ما كان قد بدأ مبكراً جداً.

إنه يعيد صدى النسف المبكر للحداثة لكن بدون الوعى الذاتى للنخبة المثقفة أو للخوف من الثورة(٦).

وقد كان للسينما دائما ـ وعلى نحو ما ـ القدرة على الجماهيرية الواسعة وذلك بسبب كونها محطمة للقيم القديمة Iconlaism، وبسبب الأسلوب المبتكر ، تأخذ السينما في تحدي كل من معتقدات الأعمال الفنية للحداثية والحداثة ذاتها. وقد جعلت هذا التحدى أكثر منالاً ولكنها فعلت ذلك دون مساومة. وقد بدأ هذا التحدى في الخمسينيات مع فيلم المغامرة L'aventura (1959) وفيلم «على آخر نفس» (1959) About de seuffle وفيلم (دوار Vertiga 1958) ولمسة شر (١٩٥٨)، وانتهت ولكن ليس على نحو مفاجئ في منتصف السبعينيات مع فيلم المسافر (١٩٧٥)، ملوك الطريق (١٩٧٦) وبروفيدانس (Providence 1977).

وهذان العقدان هما في الواقع لحظة الحداثة الجديدة .

في أوربا استمر موهوبو الحداثة الجديدة الأساسيون: أنتونيونى بيرجمان، بيرتولوتشى، بريسون، بونويل، رومير، جودار، رينيه، هير تزوج، فاسبندر، فيندرز، في إخراج أفلام هامة في الثمانينيات لكنها تملك عادة نفس قوة الابتكار غالباً بدون تمويل متوازن. كما أنه ليس هناك جيل جديد من المخرجين حل محلهم وذلك لأن حركتهم قد نمت في سياق نضال السينمات القومية.

وبمجيء عام ١٩٨٠ فإن المجتمع الأوروبي - بقواه عابرة القومية - قد أسرع بأزمة في الهوية القومية الثقافية التي كان لها بمثابة الهزة العميقة في الجوهر.

وصعود وهبوط متشابهان حدثاً أيضاً في الولايات المتحدة .

فقد كانت أفلام مخرجين مثل ويلز وهيتشكوك بمثابة البشارة للحظة الحداثة الآتية في هوليود. أما في السبعينيات فقد امتصت هذه اللحظة واستوعبت عن طريق مخرجين من أمثال ماليك Malick ، رافلسون Raflelsan ، سكورسيس، كوبولا، كوبريك والتمان، وفي النهاية انحطت أرضاً إلى نوع من سقط المتاع عن طريق مخرجين أقل شأناً في الثمانينيات. وأصبح «سكوريزي» غير جماهيرى، واختفى ماليك ورافلسون من السينما وتوقف التمان عن الإخراج . وليس هناك جيل جديد من مخرجي السينما الناسفين وباستثناء مخرج أو اثنين ، فقد سيقت حركة الحداثة إلى مجرد نوع فني genre أحياناً بابتكار أصيل لكن غالباً بتحريفية أكثر، وبتكلف وأكليشهيه أو أيضاً بنرجسية، بمقابسة أو بسقط المتاع(٧).

في أوربا حددت السينما الحداثية مصير البورجوازية في حدود المجازفة والبقاء وسط العصر الذري، غير إنها فعلت ذلك بطريقين منفصلين، من خلال بنيتين أساسيتين للشعور.

في التراجيكوميدي، يبدو التناقض بين أيديولوجية الجلال والاحتماء بنتائج المجازفة في ارتياب فارسى Farcical كما يبدو من الأهمية بالنسبة للاستراتيجيات المنفصلة لإرادة الأبطال هو تحطمهم الخاص لكن في الحالة المسيطرة الأخرى للحداثة الجديدة تقوم بكبح كارثة الحرب الباردة، كارثة تتحدى مفاهيمنا للعالم، ونستكشف الصلات المتزايدة بين الأكثر حميمية وبين أكثر الأشكال الكونية للحياة المعاصرة .

بينما تضيء التراجيكوميدي مستوى الثقافة الذى يتطلع إلى الجلال، برغم ذلك فإنها تصير في خطر بقائها آلية ومجردة، فالكارثة الهادئة تضيء مشاعر الخوف الصامتة التي تكمن وراء جزاءات الحياة اليومية، تظهر الكرب المكبوح في التقلب السريع لأحاسيس يصعب التبنؤ بها .

ويبدو الحداثيون الجدد ـ هنا ـ مجرد كارثيين Apocalyptic مثل أسلافهم في العشرينيات، غير إن مزاجهم أكثر برودة وأكثر سخرية .

يتضح نفس هذا المزاج أيضا في أشكال حداثية جديدة جديدة أخرى، في الدراما المسلية Ludic drama وBeat Poetry الشعر الإيقاعي التعبيرية المجردة والرواية الجديدة الفرنسية ومع ذلك ففى السينما تظهر بشكل مميز جداً.

ودائماً ما يؤكد المخرجون العظام لهذه الفترة، جودار ، بيرجمان ، انتونيونى ، رينيه الافتقار الواضح للعلاقة الحقيقية بين العام والخاص ، التعارض بين الحميمى والكونى، وكى يقوموا بذلك فإنهم يفندون توقعاتنا السردية عن المكان والزمان. ويصدمون طرقنا التقليدية في المشاهدة .

ففى أفلامهم المبكرة، استخدموا عمق المجال واللقطات الطويلة، الإضاءة الخارجية، تباينات اللون الواحد في الشاشة العريضة. وذلك للتركيز على المنظر في علاقة حميمية مخالفة مع ما يحيط به.

وتبدو سمات اللقطة الثنائية عند بيرجمان أو أنتونيونى متشابهة حيث تقوم بفصل وجوه الشخصيات عن الدلالات الاجتماعية المحيطة بها. ولا يوجد اضطراب للون هنا، ولا توجد تحولات عن كثافة المنظر. فاللون الواحد يسيطر.

ويحتوي فضاء الشاشة على مناطق انفصال، والمساحات الفارغة، مساحات بين الأشخاص والتي توحى بالوحدة المشتركة .

وتشتمل البنيتان للشعور على عناصر حيوية للمزاج و الضعف المشترك للمعرفة والذاكرة في كلتا البنيتين مستوى القوة متفجر (ضمنياً). ويصبح وظيفة للجنس الساخط وبخاصة تورط نساء الطبقة المتوسطة الحديثة. كما تصبح مسألة الضمير والسخط كسيف الاختلاف الجنسى ذى الحدين وكنوع من اختراق الثقة بين الجنسيين .

عند جودار ورينيه وفاردا ، فون تروتا، رومير، أنتونيونى وبيرجمان بالتحديد، تظل النساء اللاتى يتقاسمن الازدهار (الاقتصادى) والثقافة البورجوازية، منتقدات للثقافة البورجوازية ليس باعتبارهن جزءًا من النشاط الجماعي بل باعتبارهن كائنات منفصلة. وهن يشاركن في ثرواته غير أنهن لايشاركن في استحقاق القيمة ويبدون ساخطات على دوائرهن الاجتماعية ومع شركائهن في الجنس والحب والعمل والزواج .

وكمتأملين مقاومين الضمير الأخلاقي في عصر مادى تماماً ، يقوم هؤلاء المخرجين بإظهار فقر الضمير الأخلاقي لطبقتهم بشكل عام .

وتظل جهودهم لمقاومة هامشيتهم تعليقاً عميقاً على النفوذ الزائل للأبوية في طبقتهم الخاصة، وتعليقاً أيضاً على ما وصلت إليه المجتمعات الغربية والضعف المتزايد للزواج كمؤسسة حديثة، الطلاق المتزايد، الانفصال، الارتباطات المهشمة، الزواج - مرة - ثانية - واللازواج على الإطلاق.

ويعتبر المزاج الصامت للكارثة الهادئة نتاجاً للعصر الذرى حيث التدميرات الكلية قد امتلكت الإمكانية للإبادة الجماعية الكونية.

وعادة ما يعتبر ذلك ردًا مشوهاً وهو لا يعالج موضوعه في جوهره إنما يفضل اكتشاف نواتجه.

وقد حل العالم المشيد من جديد محل حس الإفلاس والإفقار فيما بعد الحرب في أوربا. فالحياة يجب أن تستمر، فريدة في صمتها، وفي هدوئها المدرك حيث يبدو التهديد النووى ناء، غير مرئى، وغير محسوس . ويربط فيلم الآن رينيه «هيروشيما حبي» ١٩٥٩ Hiroshima mon amour

الذى تجرى أحداثه في اليابان بعد (١٥) سنة من نهاية الحرب التي تمثل ذاكرة الفيلم الخاصة، يربط الماضى بالحاضر عن طريق تلك المظاهرات الخاصة بالسلام العالمى التي تمر عبر شوارع هيروشيما وعن طريق الفيلم التسجيلى ـ الذى يصوره الفيلم نفسه ـ بحوزة الممثلة الفرنسية .

ذلك الماضى الذى يصعب إعادة بنائه تماماً يعتبر نذيراً لمستقبل من العسير توقعه، كما أن تلك الحيلة الذرية الأولى تحتوى على تهديد لهؤلاء الذين لم يأتوا بعد. ومقارنة بالماضي وفشل الممثلة في ترتيب شأنها مع الجندى الألماني أثناء الحرب في نفر Nevers ، تجمد عشق المحبين: الفرنسية واليابانى .

هذا الربط بين الوثائقى، الكارثى والحداثى كان متنبأ به في دراسة رينيه الشهيرة عن معسكرات التجميع النازية «ليل وضباب» Nuit et brauillard عام ١٩٥٥ .

وهنا تعتبر الحيل الأسلوبية التي ميزت أفلامه الروائية الأخيرة في مكانها الملائم . فتمت عملية بعث الماضى بالصور الوثائقية بلون واحد وصور حاضر ما بعد الحرب بالألوان . ويوضح المشهد الملون الافتتاحى حقل قمح في غيط صيفى منبسط رعوى، ريفى، لكن الكاميرا تنسحب للخلف كى تظهر السياج الشوكى الذى يسيج معسكراً بولنديًّا تم تجهيزه الآن كى يكون متحفاً. يعتبر هذا التسلل الحركى للكاميرا مشهداً افتتاحيا بازانيًّا للصورة، ومع ذلك فهو يبدو أكثر تجريداً وأكثر سخرية. فهو ينظر ويدقق بحس غنائى، ويقوم بتشريح ذلك الذى يصعب تخيله وذلك بانسجام مع سيناريو «جان كايرول» الذى يمزج الصوت مع ـ حركة ـ الكاميرا الفضولية.. ويوجد صوت من خارج الكدر Voice - Over الكاميرا المحمولة على رافعة kcarT ehT الفصل الملتبس بين الماضى والحاضر في دهاليز المستشفى في هيروشيما ودهاليز الفندق الباروكى في مارينباد ، وهكذا ينتقل رينيه من الوثائقى إلى المتخيل (الروائى) ، غير أن حدوث أحدهم شرط لحدوث الآخر .

وقد أشـار «ديلوز» إلى أنه في الواقعيـة الجديدة كيف يتم افتتاح الفضاءات المفتوحة الجديدة للمدن الأوربية المدمرة ، الفضاء السينمائى لموقع التصوير الخارجى الذى لا يحدد نفسه كموقع مألوف . وقد دعا تلك المواقع والصور الفيلمية بـ « أى فضاء ـ أيا كان»[٨].

ويسير استخدام العمارة في السينما الحداثية إلى مدى أبعد، فهي تعيد صدى دمار ما بعد الحرب وعملية الإزاحة أيضاً. وقد جاور رينيه هيروشيما المدمرة مع هيروشيما المعاد بناؤها. وفي فيلم موريل ـ ١٩٦٣ ـ وضع المدنية القديمة جنبًا إلى جنب مع الأبنية الجديدة لما بعد الحرب لبولندا المنشأة من جديد. ومؤكداً على المصائر المنفصلة .

وتعتبر ناطحات «انتونيوني» هى الأشكال والخطوط التي أزاحت أى فضاء ـ أيا كان. للعقد السابق للسينما الإيطالية. فميزانسين ميلانو في فيلم الليل La Notte أو ميزانسين الضاحية الرومانية في فيلم «الكسوف» L'eclisse احتفال مزدوج الطابع لعلاقة الحب ـ الكراهية الجديدة للحداثية مع العمارة الحديثة التي تقوم في نفس الوقت بلعنِ عقمها .

ويمكن أن نرى نفس الديالكتيك في فيلم أولمى «المكان» ilposta وفي الاستخدام المبكر لرومير للضواحى الباريسية الجديدة .

وكما أشار كثير من النقاد فالرؤية الحداثية للمدينة هى تلك التي يمكن رؤيتها بدون مركز محدد. والتي لا تنسف (تفكك) فقط العلامات السياحية للهوية ولكنها ستجهل أيضا ببساطة – اتجاه – المركز إلى العاصمة. وكما أشار سورلين إلى أن جودارد وفيندرز وأنتونيوني ومخرجين آخرين يستخدمون مواقع منفصلة داخل المدينة والتي لا ترتبط بمركز أو يرتبط أحدها بالآخر. وبشكل خاص تعد سرعة الحركة بالسيارة ـ وهي الأداة الأساسية لقياس تقدم الزمن ـ المكان للمدينة الأوربية بعد الستينيات. هى أداة لذلك الفصل. فعند جودار تولد السيارة والفضاء (الذى تخترقه السيارة) شاعرية للسرد غير المترابط. وعند أنتونيونى تنساب السيارة في المكان حيث تدعم قصدية السرد. أما عند فيندرز فتعبر السيارة ببساطة وتعطي مدى متساويًا ومتعادلا لكل من التافه والدال. ويكشف مشهد ممتاز في فيلم الليل La Notte عن الالتباسات الأخلاقية لرحلة الزمان ـ المكان للمدينة الحديثة . تحس ليديا (جان مورو) بالقلق أثناء الجماع المرهق لزوجها الكاتب مع امرأة يائسة مريضة في المستشفى حيث يحتضر أعز أصدقاء الزوجين، ثم تتجول مخترقة الجوانب المختلفة للمدينة . يمثل هذا المشهد ـ في أحد المستويات ـ شروداً تافهاً في المناطق الغريبة. ذلك الذى اشتهر به أنتونيونى . غير أنه هناك أكثر غنى. فليديا تتجول وحدها وتحدق في كل شىء يحيط

بها ، بالإضافة إلى هؤلاء الرجال الذين يعودون للتحديق فيها. إنها تمثل التحدى Flâneuse ، فهى تضطلع بدور الرجل في المدينة، كاشفة عن الرياء الذى يحيط بعملية تمثل Presentation الجنس في الأماكن العامة .

وتعطى هذه الحرية للتجول الذى لا يلوى على شيء، بالإضافة إلى حرية تحديق الأنثى، حرية جديدة لصورة الزمن ـ المكان .

إن الإشارات المتمسكة بالتقاليد ستقدم براعة (مومس) ـ دور من ذلك الذى يبدو أن ليديا تلعبه ـ ولمن أكثر من مرة ـ تظهر ليديا وقد أخطئ في حقها عن طريق هؤلاء الناس الذين تواجههم.

ومع ذلك فإن هذا المشهد ليس مجرد تمثيل للمستويات المزدوجة الجنسية عن المدينة الإيطالية.

يتوازى هذا المشهد مع الفكرة الأساسية الأخرى للفيلم .

جيوفانى (مارشيللو ماسترويانى) الزوج ـ الكاتب للمتاع الثقافي للصناعى والذى يريد استغلاله تفوقه الأدبى.

يعد الزوجان داعرين ولا يعدان داعرين. ولكنها ليست ببساطة الدعارة بالنفس من أجل المال في العاصمة الحديثة. إنها عملية اكتشاف عجز أى نفس ـ الجسد والروح معاً ـ في أن تتمومس، لدرجة أن الإغواء العصرى يمكن حتى أن يزبل بفعل السقوط الجسدى والروحى، بغياب أى شيء يمكن عرضه .

بالفعل تبدو السخرية العميقة في كونهما يتسليان بفكرة الدعارة، كشكل محدد لزواج محتضر.

بعد ذلك في نفس هذه الليلة، حيث يعد الحفل المقام في حديقة رجل الصناعة بفرقة جاز، وحمام سباحة وضيوف في ملابس السهرة، نموذجاً لهيبة ووقار البورجوازية التي عالجها أنتونيونى بأوضح لمسات السخرية. غير أن العاصفة المفاجئة، والهستريا المضحكة لمرتجعى وشاربى الخمر من الضيوف، قافزين أنفسهم بتهور داخل الحمام وانقطاع الكهرباء التي تحول القصر إلى ظلام

دامس، كل ذلك يخترق المظهر الكاذب، ويحول الحالة النفسية (للمكان). وتصبح المكانة البورجوازية لميلانو فجأة سخيفة وهشة، ويصير غرورهم الخاص لا يساوى شيئا. وفي مواجهة هذا الاختراق المفاجئ للنظام يبدأ كل من ليديا وجيوفانى وبدون نجاح في ممارسة الزنا .

في فيلم «العام الماضى في مارينباد Last year at Marienbad ـ لآلأن رينيه تحولت المظاهر الاحتفالية لـ «الليل» lanotte إلى خرافة العصر الذرى. يقدم هذا الفيلم بالفعل، بشخصياته بملابس السهرة الكاملة وبلقطاته المتحركة ـ دون توقف ـ عبر دهاليز فندق باروكى الطابع الحياة الأخرى لما بعد محرقة أغنياء أوربا وأفول الروح في صورة كاريكاتورية بخواصها المنمقة، ومجمدة اثناء لحظة هلاكها .

وتشبه كل لقطة من اللقطات المتزنة الشكلية المؤثرة للشخصيات الشبيهة بالتماثيل في الحديقة المشذبة باحكام ، إطاراً مجمداً ممسكاً باللحظة الأخيرة قبل الإبادة.

في فيلم «المحاكمة» The Trial 1962 ـ أصبحت الشبهة أكثر تصويرا للفضاءات المفتوحة الشاسعة الصحراء المدينية.

والتي تتحرك خلالها كاميرا «ويلز» كى تلاحق جوزيف. ك. مشغوفة بهؤلاء الباقين على قيد أو شفيتز متخيل. وفي المشهد الأخير ينفجر الديناميت المقذوف تجاه مخبأك، على شكل سحب فطرية. يمكننا بالطبع إضافة ـ بعد مرور ثلاثين عاماً من مساعدة الإدراك المتأخر، رؤية الكارثة الأيكولوجية بالفعل في مكان في عام ١٩٦٤ في فيلم «الصحراء الحمراء» The red Desert حيث سوء الاستخدام المختلف هذا للمعقولية التكنولوجية التي تهدد الحياة العضوية على هذا الكوكب. هنا حيث يندمج الكل، ألوان أنطونيونى الباردة المهيجة للأعصاب لمنطقة رافينا الصناعية، طمى النهر ، الانبعاث التجارى والكيماوى للمصانع وأبخرة اليابس، في محو حدود الطبيعة والثقافة، المناظر الطبيعية وتلويثها بواسطة الإنسان.

في الرؤيا الحارة المبكرة للتعبيرية الألمانية كان لا يزال هناك تفرقة طوباوية بين الحرب والسلام، بين المجتمع العسكرى، وإمكانية المجتمع السلامى، تلك التفرقة التي شهدت بعد ١٩٤٨ أكثر فأكثر، وباضطراد صعوبة تحقيقها. ذلك الخوف من الحرب الذرية الذى وصل ذروته

مع بناء سور برلين وأزمة خليج كوبا عام ١٩٦٢، أحدث رداً مناسباً من السينما ليس فقط من خلال التركيبة التجارية المنتجة مثل أفلام «على الشاطئ» On The Beach، د. «سترا بخلوف» Strangelove و«السقوط سالما» Fail Safe، إنما أيضا في التصمين البارع لفيلم برجمان «الصمت» Silence وفي «كسوف» أنتونيونى، وفي الرؤية المستقبلية والباروكية لفيلم «المحاكمة» لويلز. وفي أداءات رينيه للزمن وللذكرى ما بعد المحرقة، وفي الرعب المجمع والمتراكم لهتشكوك في فيلمه الطيور The Birds وفي فيلم الرسوم المتحركة الصريح الخيالى العلمى لجودار Alphaville مع استخدامه الساخر لأسماء الشوارع المسماة باسم العلماء الذريين .

وقد اقتسمت هذه الرؤيا المزاجية وانتشرت في الأفلام المتأخرة لنفس هؤلاء المخرجين، في الصحراء الحمراء لأنتونيونى، وفي «عطلة نهاية الأسبوع» Weekendلجودار، وفي فيلم العار Shame لبرجمان، كما كانت موضـوع الهجاء البارع عند بونويل في فيلمه :موضوع الرغبـة الغامضـة That Obscure Object of Desreوفي فيلم «العناية الإلهية» Providence لالآن رينيه.

واستمر هذا المزاج برهافة أكثر عند الجيل الآتى من المخرجين كما هو الحال في البارودية الارتدادية «حالة الأشياء» The state of Things لفيم فيندرز، وفي فيلم «الموجة الأخيرة» Last Wave ذات الغموض البدائى «لبيتروير» Peter weir، وفيلم نهاية للعالم الآن لكوبولا، وفي الأفلام السوفيتية عند أندريه تاركوفسكى واليم كليموف. وتجنبت أغلب هذه الأفلام ذلك الإغراء الذى حذر منه كلود شابرول ذات مرة بمحاولة عمل «الفيلم الكبير» عن الحرب الذرية .

غير أنهما (الفيلم الكبير ـ الحرب الذرية) لازالا على حد سواء يقذفان إلى السطح غالباً بصورة أكثر قوة وذلك لأن المرجعية الأساسية قد كبتت.

وهكذا أظهرت السينما التيارات الخفية لخيبة الأمل والشلل في عصر التكنولوجيا العقلانى المهدد ـ بعيداً ـ بالانقراض جاعلة النص ـ الفرعى Sub text العاطفى داخل الصورة لحالة الخوف غير المفصلية (١٠).

ويعتبر كل من التشاؤم والخوف من المستقبل، وهدف الحياة إجمالاً في الحاضر ونسيان الماضى هى رموز لأربعة عشر عاماً من الحرب الباردة ويصعب فصل الثروة المادية عن القص ـ الفرعى للخوف .

وتصير الكارثة الهادئة سينما الثبات وذلك لأن كلاً من أبطالها ومشاهديها ينموان على أمل حدوث وشيك للكارثة غير إنها لا تأتى أبداً. وقد حدث ذلك من خلال الذكرى في فيلم مونك «المسافر» Passenger، وعند تاركوفسكى وبدرجة أعلى عند رينيه حيث يسيطر الماضى على الحاضر ولكن من خلال حس بالمستقبل أيضاً لا يمسك بأى إمكانية للإصلاح.

في هوليوود ومنذ السبعينيات أصبحت الكارثة الهادئة أكثر حرارة حيث تم تحويلها إلى عرض استهلاكى .

فقد تم تكيفها كمعجزة في فيلم الخيال العلمى المبتكر «لقاءات قريبة من النوع الثالث» لستيفن سبيلبرج أو كرعب تعبيرى في فيلمى «رايدلى سكوت» Blade Runner والمهاجر .Alien

إنها تثير الدهشة بزركشة رائعة في فيلم «نهاية العالم الآن» لكوبولا أو بسينما الميزانيات البريطانية المنخفضة وقد تم تحجيمها بفعل الرقابة في الفيلم القوى والفاقد للاتجاه «المتبقى من إنجلترا» Last of England «لديرك يرمان» . وقد أزاحت ميلودراما الزمن الحالى العميقة «الكارثة الهادئة» وربما صار هذا الهدوء Coolness من الصعب معالجته ، وربما يعد – في النهاية – وعلى النقيض من معسكرات العمل Gulag العذاب ، الرعب ، المرض، والمعاناة التي أثرت كثيراً جداً على سكان العالم. إنه يظهر الإفراط المادى للوجود البورجوازي على مبعدة من كل تلك الأمور، بينما تظل الإحاطة بكل تلك الكوارث موضوعها الفرعي.

لقد أصبح رد السينما الأوربية على شحوب الحس التراجيدي. فالخسارة يصعب جداً تعويضها حتى وهى تقاوم غير إنها مقبولة في ظل الحرب الذرية ذلك لأنه حتى إذا كانت نهاية العالم قريبة فأنها لن تكون نهاية العالم. وهكذا تعد «الكارثة الهادئة» رد السينما الأساسي على موت التراجيديا.

وكما سبق ولاحظنا، فإن سرعة سرد الحكاية «للكارثة الهادئة» قد سخرت من إدراكنا للزمن. وبينما تسارعت خطى الحداثة في النصف الثانى من القرن العشرين ، فإن سردها المتشظي قد أبطأ من سرعة الأشياء.

وبالمقارنة بالسرعة الجنونية للميلودراما الهليوودية التي جعلت من مزية الفعالية على نحو

مفرط. يبدو الزمن الدائم ساحراً عند برجمان، بريسون، رينيه، أنتونيونى، فيندز، تاركوفسكى مرتبطاً بجاذبية خاصة بنظرة محدقة حتى عندما يظهر سرد هذا الزمن غير نهائى وغير موجه وغير محدد. ويميل المرء إلى تسميته بـ «التقارب البصري» بناء على الخبرة الذاتية للزمن كمعطل ومتريث وكسول وينتظر أن يفعم بالحيوية عن طريق المشاهد، عن طريق الأداء المفاجئ غير المتوقع .

كان اعتباره أمراً غير درامى هو الرد المباشر لهذا التحول في السينما غير أن ميتز قد حث على النظر إليه باعتباره شكلاً جديداً للفن الدرامى(١١) .

وأصبحت المساحات الميتة للانتظار في أفلام أنتونيونى هامة وشديدة الحساسية مثل الحدث نفسه. وهكذا استطاع أنتونيونى أن يجمع في (شلة خيط) أكثر من بارعة للفن الدرامى كل هذه الدلالات الضائعة، تلك التي تحلق في أيامنا هذه (١٢) .

وتعتبر هذه «الدلالات المفقودة» في هوليوود أمتعة زائدة عن الحد. ويبدو ميتز، مع ذلك، على حق فالمساحات الميتة للانتظار تعتبر درامية بالفعل. وبهذا المعنى فالمساحات الميتة هى زمن ميت أيضاً.

فالحدث الهامد الذى يبدو أنه لا يضيف شيئاً إلى السرد يقوم بتجميع زمن الماضي داخل العالم المعاش للحاضر .

فالعين المتمهلة لكاميرا أنتونيونى التي تستمر في التحديق، بينما يمتنع أى حدث، أو العودة غير الدالة للقطع عند رينيه حيث انعدام ـ أى ـ اختفاء أو مزج، تعنى إننا لا نستطيع تحديد هوية اللقطة كماضٍ على الإطلاق، وكلاهما يعتبر إشكالاً متغايرة لحضور الماضى في الحاضر .

يستطيع القطع Cut أن يبرز بدقة الـ «في أى مكان» لعملية التخيل، الصور الاحتمالية أو المشروطة، والتي تظهر ما يجب أن يكون أو ما سيكون أصبح عدم الفصل بين الـ «هنا» و «أى مكان آخر»، بين الماضى والحاضر شديد الارتباط «بالرؤية الكارثية» Apocolyptic Vision لترجمة طبيعة الحداثة تلك التي تمثلها أفلام ميوريل Muriel والخوف L'eclisse.

علاوة على ذلك فإن مرور الزمن ببطء لا يرجع إلى صعوبة تجاهل الماضى فحسب. فالعالم الحديث لا يحكي أيضاً قصة كاملة ولا يملك مزاجاً ـ نفسيًّا ـ تامًّا أو بداية أو نهاية.

فالفيلم أصبح سرداً نيتشوياً عن غياب السرد، حكاية رمزية سارتريه عن غياب الحكاية الرمزية. ويبدو حضور الزمن هنا عنيداً، إنه يتمسك بالصلابة لأن صيرورة Duree الوجود الإنسانى دائماً مفتوحة . ويبدو أى اقتراب مسألة طوباوية فلا شيء كامل ولا شيء ملموس تماماً كى يسهل كشفه .

تظهر «الكارثة الهادئة» التقاليد السردية للسينما الأمريكية كأشكال ـ قديمة ـ من الكيمياء، كجرعات سحرية تمرر الزمن للمشاهدين يجعله يمر أسرع على الشاشة، تجعلنا ننسى الزمن خارج دار العرض نهائيًا.

بينما يذكرنا الفيلم الكارثى بطبيعة الزمن فإن هوليوود تحاول أن تجعلنا ننساه .

وقد أشار «ديليوز» بلغة برجسونية إلى أن مثل هذه السينما يحكمها : زمن ـ صورة ، ووضعها في تقابل مع عضوية : حركة ـ صورة الخاصة بالسينما الأمريكية حيث تحل المواقف الدرامية عن طريق الحدث[١٣]. action

لا تعتبر إيقاعات القص الحداثى الجديد ارتداداً إلى الزمن الواقعى وإنما تصحيحاً للإهمال الهوليوودي للزمن وحافزها لمحو الزمن في ظلام ـ زمن ـ قاعة العرض وبذلك ترضى زبائنها .

تتساءل إيقاعات الحداثة الجديدة عن طبيعة الزمن ذاته. وعلى سبيل المثال فرينيه وتاركوفسكى يعيدان باستمرار صدى دور الماضي في الحاضر، غير إنهما يتخليان عن الفلاش باك (العودة بالقطع بالسينمائى إلى الماضى) الدال الذى يخبرنا عن أين نحن .

بينما يجعل أنتونيونى الزمن غير منفصل عن التكوين الفضائى لميزانسينه Mise en Scene يعقد جودار سرده دائماً كما لو أنه يأخذ بطريقة ملموسة قطعاته أمام مشاهديه .

تستكمل تحولات الزمن، بتحولات الرؤية المكانية، ولا تعد استخدامات الحداثة للقطات الطويلة أو الشاشة العريضة ببساطة ذلك التقدم المكانى نحو العمق والتنوع والتي اتخذها بازان كأمثلة لواقعية السينما [١٤]. إنها تكمن أيضاً في أمثلة ـ من ـ اليومى وذلك بتأطيرها لإظهار الأمر الهام من داخلها وأيضاً في الحدث الأساسى للقصة. والشىء الهام أو الشىء غير الهام هو أمر يتوقف على ما يقرره المشاهد.

في فيلمى: المغامرة L'aventura وملوك الطريق Kings of Road أبدع كل من أنتونيونى وفيم فيندرز تماسات بصرية بعيداً عن المشاهد السردية التامة في ذاتها، الهامة بالنسبة لتاريخ السينما، بنفس أهمية تماسات «جويس» في الرواية الحديثة. يتميز كلا الفيلمين بعرضية مفرطة بتحركهما خلال المكان والزمن غير عابئين بتحاورات «مركز الدراما» للتعبيرية المسرحية، غير أنهما يظلان يسيران السرد الذى تتحدى إيقاعاته توقعاتنا المعتادة عن حكى القصة ـ كما إنهما يسيران إلى «لا مكان» ومخرجيهما يقومان بترتيبهما حيثما يسيران قدماً .

وغالباً ما يعتد هنا قليلاً باللقطات التأسيسية وبحوار السيناريو وبقواعد الاستمرارية وبحلول الحبكة، كـ تأطير diegetic إبلاغى يخلق آنيته الخاصة به.

وتكمن بنية التراجيكوميدي الشعورية ـ على العكس ـ في سخافات البقاء، والتهام الزمن، مكرسة بإفراط في جزيئيات قصيرة سردية ضخمة.

ويعتمد تدوير ومأزق سرعة حركتها على التأثيرات العرضية لأسلوبها وتقوم باستثارة المرح من خلال شخصياتها شديدة الحساسية، باعثة الضحك بعيداً عن عجزهم وحماقتهم، فهى على الأصح تبدع حماقتها المهيبة الخاصة .

يعد فيلم فيرنر هيرتزوج «ستروتسيك» Stroszek 1997 واحداً من أفلام التراجيكوميدي الأكثر مبالغة في الشخصيات المضادة للأبطال، والمشاهد الصورية المربكة.

والفيلم قصة شخصية بسيطة وعقلية برلينية مرتبكة، مجرم غلبان فر من سادية القوادين المحليين ورحل إلى فيسكونسين، وعلى طريقة أداء الممثل برونو. س. فإن ستروتسيك يعد نسخة معاصرة للأبله الخالد لدوستوفسكى، وهو نفس الممثل الذى مثل الدراما التاريخية «لغز كاسبر هاوزر» حيث يقوم برسم أى شىء حوله لا يستطيع فهمه.

يفر برونو من برلين غير إنه لا يستطيع الهرب من نفسه كما إنه لا يستطيع فهم العالم الأمريكي للملكية والمال الذى يقع فيه بقرف. والسقوط الكوميدي هو العودة مرة أخرى لنقطة صفر وتنتهى محاولته في سرقة سوبر ماركت وهروبه من العدالة بعربته اللوري، وديكه الرومي المجمد، مفلساً تماماً في مدينة صغيرة للسياح الهند أمريكان.

يتخلى عن عربته في محطة بنزين، ومازال محركها يدور، يتركها كى يسير بطريقة لولبية بمحاذاة ساحل ويحاول صعود حافة الجبل على كرسى المصعد الدائرى ثم يطلق النار على نفسه. عند المبنى ذى القناطر حيث تنصهر الأضواء، ترك دجاجة ترقص في حركة دائمة، والمشهد الأخير للفيلم حيث لا تنتهى لقطة الماكينة ذات الشق الصغير التي أحكمت حولها الحصار.

وتعد تجاورات الحركة الدائرية حيث الكل تافه ، الكل سخيف، تعليقاً ساخراً من هيرتزوج على الاستهلاكية عديمة الروح التي تبيع أى شىء وكل شىء بدون هدف .

برغم ظلاميتها المتبقية فإن التراجيكوميدي تقدم عالماً حيث تظهر البورجوازية عديمة الفائدة، أنانية، مغرورة، مدعية وذى مأسٍ مؤقتة فقط.

وهنا يكمن أكثر موضوعات بونويل أهميـــة وهو «ســـحر البورجوازية الخفـــي» (١٩٧٢) The Discrea Charm of the Bourgeoise في أكلهم الدائم، وفي انغماسهم الذاتى بفن إجادة الطهى، وأن البورجوازين يخلقون ضحاياهم الخاصين ، غير أنهم يصبحون أيضاً ضحايا أنفسهم .

وسابقاً عام ١٩٦٧ في «حسناء النهار» Belle Jour امتلك بونويل حساً لا واعياً في إنجاز تراجيكوميدى بعيداً عن الميلودراما . وفيلم بونويل هو النسخة الأوربية لفيلم هيتشكوك «مارني» (١٩٦٤) حيث يتم تحويل شخصية الفيلم الأخير اللامبالية المهووسة بالسرقة إلى شخصية مزدوجة مختلفة، السكرتيرة العفيفة العاملة، واللصة تيبى هردن حلت محلها الزوجة البورجوازية والمومس الحسية شبيهه هردن (كاترين دينيف ) فخيالات الصاد ـ ماسيزوشيه لدينيف تفعل فعلها في مقابلتها مع زبائنها الجروتسيك والذى يتناقض قبحهم مع وسامة تعبيرات زوجها المخلص. وهكذا يسخر بونويل ليس فقط من أخلاق البورجوازية وإنما يسخر أيضاً من عباداتها للجمال. ويجعل من نفسه على مقربة ساخرة من عبادة الجمال الأشقر البارد الذى حوله هيتشكوك إلى ميلودراما نفسية. وأضاءت برودة الكاميرا عند بونويل ورفضها للتقيم الأخلاقى واحداً من الألغاز الكوميدية للبورجوازيين الحداثيين. والتي حدثت مرات عديدة في السينما. إنهم غير متأكدين من مكانتهم حيث أصبحت المسافة بين البعث والموت مضحكة لهؤلاء الذين ساروا أشواطاً بعيدة في تجنب السخرية. علاوة على ذلك، فإن البورجوازيين ليسوا مستثنين من ذلك الذى يرعبهم،

خضوعاً لوضع الآلية في عصر الآلة، هذه النوعية الميكانيكية التي نظر إليها برجسون كمصدر لكل الضحك .

قطعت التراجيكوميدي بأباء أواصر الأفكار الشاملة عن الحداثة، تلك النماذج العقلية للحياة التي وهبها لنا جميعاً البورجوزايون المنورون، الكفء في عصر الاستهلاك .

وقد أوصانا كل من ويلز ورينوار وبونويل بأننا نعيش في عصر بدون قيم أخلاقية حقيقية، فالسيطرة والمصلحة الخاصة تقودانا إلى العبثية والمعاناة، وفي هذا السياق فأنهما يجعلان منا جميعاً حمقى. في السينما الأوربية تعالج التراجيكوميدي الاختلاف الاجتماعي بابطال مذهلين كسلع أو كبضائع للثراء أو الفساد و أدواتها في الأعمال الساخرة تتغلب على واقع الافراط في الثروة.

عند بونويل ، تعد كاترين دينيف ـ المواجهة بخطر ، تريستانا، وجان مورو «الخادمة الباريسية» في قصر نورماندى المقفر، مقاومتين موجزتين للقيم القديمة .

وبالذات إن انغماس الرجال الأثرياء في ملذاتهم، هم الذين ورثوا الأسس العقيمة عن ـ معنى ـ خفة الدم فأصبحوا سذجاً وسخفاء .

لكن «تريستانا ويوميات خادمة» يعودان إلى فترة ما قبل الحرب التي تعنى عند بونويل عودة إلى تاريخ مبكر .

في فيلم «حسناء النهار» يكشفون عن عبث أساس الأخلاقيات الجنسية لفترة ما بين الحربين entre les deux guerres الذى لا يرتبط بأدنى ارتباط بالأخلاق المستقبلة للفاشية وهى نفسها صورة مزيفة جروتسكية لكافة أشكال التقليد .

عاد بونويل ـ المنفى ـ مع امتلاكه لميزة رؤية لم يكن رينوار يمتلكها في الستينيات المتأخرة ـ إلى مشهد الجريمة. وخفه ظله الباردة هى تحقيق لهذا الفرق في الزمن. وهكذا لا تعد دينيف ومورو «نساء حديثات» ـ تعبيراً عن الحاضر كما هو الأمر بالنسبة لريفا، فيتى واولمان في أفلام رينيه وانتونيونى وبرجمان. إنهما بديلاً عن ذلك تعتبران «نساء حديثات للماضي»، فهما ما تزالان خاضعتين، غير إنهما تتحديان تلك الأشكال القديمة للسيطرة التي ستحطمها الحداثة الغربية في آخر الأمر ولكن فقط بعد ما تحاول الفاشية المحافظة عليها باستماتة.

وهكذا تكشف لغة بونويل وعودته النيتشوية عن الوجه المحافظ العميق الذي يتخفى غالباً وراء القناع المحافظ للثقافة الغربية ويكشف عن مخاوف ونقاط ضعف البورجوازين والتي من خلالها انتصرت الغاشية باختصار وحيث تزدهر الروح المحافظة دائماً.

ويعد هذا القناع الليبرالي ضرورياً وذلك حتى يصبح في الإمكان إفساح الطريق للقيم المحافظة بحرية وهم أيضا يتواجدون ـ فأنهم يظهرون كشخصيات بالية سخيفة . وقد وسع اثنان من اعظم المخرجين الحداثيين المحاصرين بالرقابة في بلدهم الخاص وهما بونويل وفايدا، المجال التراجيكوميدي عند رينوار وذلك بالسخرية من القيم البالية للضحك في مجتمعات تتميز بالتحجر والقسوة في فيلم «ماس ورماد» Ashes and Diamonds ـ ١٩٥٧ ـ كان فايدا شديد السخرية من الرومانسية البالية لبقايا الحرس الوطنى البولندى عندما يحاربون بضربات وقائية ضد مجموعة من الستالينين البولنديين القساة لما بعد الحرب .

لا تزيد الرومانسية كقيمة بورجوازية محتضرة في بلد متخلف عن كونها أكثر من شكل للسقوط المريح وسواء تخفى في هتلر ، أو في ستالين أو في نهاية مأساوية للشباب القومى الطابع المنطوى على مفارقة تاريخية كما في صورة «جيمس دين» في اواخر الخمسينيات فهو يعتبر موت عقيم وسخيف .

على العكس في أفلامه السبعينية قابل بونويل الأفكار البالية عن آداب المعاشرة وعن الشرف بالقيم العدمية لمجتمع استهلاكى في الحاضر والمستقبل حيث أصبح كل من الجنس العشوائى، المخدرات، والإرهاب أموراً عادية وليست استثنائية في الحياة اليومية .

وهكذا فقط أظهر السقوط السريع للقيم الزائفة لما بعد الحداثى عن عدم قيمية الحداثة، حيث لا يوجد أحد من البرجوازين المتخمين يتشبث بالحس الزائف لاحترامهم الخاص، أيا كانت التكلفة .

تعد أفلام «بونويل» الباردة المضادة للميلودراما، علامة مضادة لعدالة الميلودراما الانجلو ـ أمريكية التي تتعامل مع الحداثة على إنها عمل أسطورى .

فالأفلام الأمريكية لوايلر Wyler ، كرامر Kramer رايت Ritt ، كازان Kasan ، باكولا Pakula، ستون Stone وكوستاجافراس Costa - Gavras والأفلام البريطانية للين Lean واتنبوره Attenborough وبوتن Puttnm، تفرض الحل البطولى الذكورى لأطروحات الليبرالية المعذبة، ثم يعيدون (كل هؤلاء) تفوق العقل الغربى المحصن إلى سابق عهده. ويصير هذا الزواج بالقوة بين الليبرالية والبطولى الوضع الأساسي للذكورة الملحمية، العقلانية التي لا تتغطى وتحاول أن يصلح الظلم بأشكال مختلفة في كل أنحاء العالم. فصورته الرجولية الأساسية هي دائماً صوْرة المحقق الأخلاقي، وعلى عكس تأكيد بونويل المكثف على السماجة والقبح، لدينا أبطال يتمتعون بالرشاقة والجرأة في «كل رجال الرئيس» وفي The Parallax view ومفقود Missing ، تحت النار Under Fire ، حقول القتل Killing Fields ، صرخة الحرية، سلفادور، وكنيدى JFK وحيث يوجد تنوع جنسى في الصيغة (الفيلمية) كما في فيلم «الحى الصيني» بجين فوندا التي تؤدي دور صحفية أنثوية مع المصور الهيبي مايكل دوجلاس وتبدو المجموعة الرجالية طبق الأصل من المجموعة الرجالية لروبرت ريدفورد و داستين هوفمان في فيلم الآن باكولا عن فضيحة ووترجيت. ويتكشف التفاؤل الليبرالي الواضح في هيئة الصحفي البطولية خلال الصور البطولية للتحقيق في عصر القرية الكونية، تلك الصور التي تقهر الظلام المحتمل عن طريق تسامى الباثولوجى المصاب بالبارانويا، والذي يقدم كمحرك أساسي للفيلم فيذهب الصحفي إلى حيث لانجرؤ أن نذهب، ويكشف ما يشمئز منه بوضوح وهكذا يصبح الضمير ملائماً للمغامرة .

تعلمنا مثل هذه الأفلام لما بعد فيتنام منذ منتصف السبعينيات فصاعدا أن اللحظة التاريخية للحداثة الجديدة قد مرت. وقد تم الإمساك بالضمير كقيمه خلاقة وأن الأنا الرجولى قد تصدعت غير إنها مازالت في أزمة. إنها تخبرنا أنه يمكن للعالم أن يتخلص من الشر. إنها تجعلنا نتطابق مع المحقق المظلوم ، والغازى الطليق الذى هو متمرد أو إنه يتمتع ـ بشبه غرابه ـ نفس غير إنه دائماً «تحت النار».

أحياناً تحوم التراجيكوميدي حول حافة الميلودارما غير أنها دائماً ما تتراجع. وينبع الحكى الميلودرامي عضوياً من الكل المشكل من مواضيع الصورة المختلفة حتى تبدو نهايتها نتاجاً «طبيعياً عن حبكته». أما في الحكي الحداثي فإن المشاهد يقوم بتشكيله من صور تبدو غالباً خالية

من رابطة واضحة بين كل منها والأخرى. وتقع التراجيكوميدي على الحدود بين الأمريكى والأوربي غير أنها مازالت تحافظ على الباعث الأمريكي تجاه الحل المتفائل والإيجابي للسرد.. ومنذ السبعينيات فصاعداً تقتات على ما بعد السينما الكلاسيكية الأمريكية. ولم تعد التراجيكوميدي ملمحاً أساسياً لأفلام «الممتثل»، وسيدة من شنغهاى، وحسناء النهار، وعطلة نهاية الأسبوع، وجولى وجيم فقط غير إنها تعد ملمحاً أساسياً لأفلام الحي الصيني، وخمس قطع سهلة، ملك جارفين جارديز وفيلم الغرب لروبرت التمان ذى الطابع الطبيعي، وأفلام «ماكابي» ومسز ميللر، وفيلمي تيرانس ماليك المضادين للغرب الأسطوري: الأرض الشريرة وأيام السماء. غير إنه تحت ضغط الميلودراما وأفلام النمط genre واستمرار قوة ـ نظام ـ الأستديوهات فلا يؤدي كل ذلك إلى تأكيد قوة الدفع هذه، فقوة الأسطورة في السينما الأمريكية شديدة التأثير.

ويمثل فيلم «خمس قطع سهلة» أحد الأفلام المستقلة العظيمة للسينما الأمريكية، استثناءً فريداً في مقاومته لأفلام النوع السينمائي genre.

وتعد دراسة ١٩٧٠ العنيفة التي قام بها بوب رافلسون Bob Rafelson لحياة الطبقة المتوسطة الأمريكية أفضل كثيراً من الوصف ـ الاسترجاعى ـ للحكايات الأخلاقية عن عودة الابن الضال. إنها هجائية عنيفة للحياة الأمريكية التي تنتهى بظلام كئيب وحالك. يضطر اللا بطل «بوببى إيرويكادوبيا» للعودة إلى مسقط رأس الطبقة المتوسطة في الشمال ـ الغربى بعد ما عمل في حقول البترول بكاليفورنيا.

يتخلص دوبيا (جاك نيكلسون) من رايت صديقته الجنوبية العاملة (كارين بلاك) في إحدى النزل المحلية قبل أن يركب المعدية عائداً إلى منزل العائلة.

ويفترض أن أسلوبها مسئول عن عودته المثيرة ـ للقلق ـ والمعارضة. لكنه هو نفسه مسئول. والسخافات التراجيكوميدي لحياة عائلته التي تجنبها في السابق قد أصبحت جروتسكية أكثر. فوالده أصابه الشلل إثر ضربة مفاجئة ولا يستطيع النطق، كما يلاحظ غياب الأم عن المنزل إلى لا مكان. كما يرتدى شقيقه عازف البيانو «واقى رقبة» إثر حادث عارض ويمارس اللعب برداءة على طاولة التنس. كما أن عزف أخته للبيانو متضمن في علاقة ماسوشيه مع والدها بالتبني، وخطيبة

أخيه كاتر تقبل المبرر البخس لعزف دوبياالريستال شوبان «خمس قطع سهلة» في مقابل أن تذهب معه إلى السرير. الادعاء الفاشل هو المعادل المكافئ. تمدنا نهاية ـ عزف ـ دوبيا الريستال حيث يعترف بالزيف في دعاوى الإغراء، بلقطة ربط أساسية للفيلم ـ لقطة تراكنج العامة البطيئة ببانوراميتها ذات ٣٦٠ درجة التي تبدأ بأصابع بوبى على المفاتيح الكريستال، تنتقل،عبر الصور الفوتوغرافية في حجرة العائلة ـ الحجرة هى ـ نفسها ـ العائلة ، قبل العودة مرة أخرى إلى العازف ..

وتمسك الزمن الموقوف بحركتها المنسابة على الصور الثابتة العائلة ، محددة الصورة الباردة للماضي – كيف كان أعضاء العائلة وماذا أصبحوا ـ ضد من صاروا ،يعنى، وكيف حالهم الآن، مجموعة متعددة لنفس الفشل. إنها جملة رائعة عن الفقدان ولكنها أيضاً جملة عن رخص ثقافة الرأسماليين، عن أى فشل مفرد غير إنه أيضا عن الفشل الجمعى للبورجوازية ـ في نظرة ميكروكوزمية ـ لتجديد نفسها .

يعد غياب الأم ـ وهى الشخصية الأساسية تقليدياً في الميلودراما الأمريكية ـ وعجز الأب ـ كسلطة بطريركية ـ في زمن فيتنام ، هما الباعث أيضاً وراء المحاولة بعد ذلك بعدة سنوات في «الأرض الشريرة». Baldland 1974

وفيلم رافلسون يعد أكثر من كونه فيلماً عن الطبقة المتوسطة. فالذرية قد فشلوا كموسيقيين كلاسيكيين. وصلت طرق التراجيكوميديا في التحقق الفاشل إلى ذراها عندما يخترق بوبي الأمسية الثقافية الزائفة، تلك التي أطلق عليها رايت Rayette الضعف الطبقي.

مع تكرار لقطة البيانو البانورامية، تتابع كاميرا محمولة باليد دوبيا وحده يبحث في كل دهاليز وغرف المنزل عن كاترين، حبيبته بنت الطبقة المتوسطة التي رحلت، إلا أنه يعثر فقط على أخته التي تم تقييدها لأغراض جنسية من قبل والدها بالتبنى. وتنتهى اللقطة بهزيمة مضاعفة لنلسون الغاضب فقد ضربه الأب عندما حاول الآخر الانقضاض عليه ومع احتجاج امرأة من نفس طبقته، يلتمس العفو، وبقبوله التراجع تجاه امرأة من الطبقة الأدنى يفشل في إعادة هيبته.

اللقطة المنساية من حجرة البيانو التي أمسكت بالصور الباردة للماضى، تحولت إلى اللقطة المتحركة في الدهليز والتي باهتزازها كشفت عن الحاضر المشوش وتنتهى بطريقة عنيفة. بينما

يهجر دوبيا المنزل والحى مع رايت ـ وهو الرحيل الحتمى الثانى ـ يترك رايت أيضاً في محطة بنزين مع سيارته وماله ويصعد نحو لورى خشب في اتجاه الشمال حيث المستقبل البارد والمشكوك فيه.

بالسيناريو الممتاز والدقيق الذى كتبه كارول إيستمان Carol Eastman استوعب فيلم رافلسون اللحظة الحداثية للسينما الأوربية وهدم الحكي الكلاسيكي للحلم الأمريكي. فدوبيا بشكل عام يتحرك أسفل ـ لا أعلى ـ المجال مازجاً خصائصه الاجتماعية بالقسر الهيدجرى كي يكرر ويندفع مع التوعية الوجودية للخطر السببي التي يقدمها فيم فيندرز بعاطفية لاحقاً من خلال شخصية ترافيس Travis في فيلم باريس ـ تكساس . بينما عودة ترافيسي للوطن، وعودة الأب الغائب إلى الابن يتيم الأم ، تؤثر من خلال الإنجاز الرائع لهاري دين ستانتون ، وهو القدرة السرية لاستعادة سخائه بينما فيلم «خميس قطع سهلة» لا يقدم مثل هذه الأوهام . إنه يظهر ما عجزت عنه السينما الأمريكية في السابق، تعزيز الصور العميقة عن البورجوازية الأمريكية ليس في أوج قوتها كما الحال عند ويلز إنما في ـ لحظات ـ الرتابة والانتقام العادية، ليس من خلال هذا الإرباك الخرافي للطبقة عن المال والعشق كما هو الحال في الفيلم الأسود Film noir إنما من خلال فشلها التاريخى في عصر التحرر من وهم تجديد قواها الثقافية والعقلية.

تنتهي من الفصل من حيث بدأنا بالشكل الفيزيقي للمنظر الطبيعى landscape للحداثي شديد الحيوية لسينما الحداثة.

تعد العلاقة غير البسيطة بين الصرح الفيزيقى والشخصية الرئيسية أمراً مركزيًّا بالنسبة لكل أفلام الحداثة. وكما يبين ديليوز Deleuse فإن أوربا قد أبدعت فضاءات سينمائية جديدة أى فضاءات أيا كانت، الأطلال، المباني المهملة والشوارع المهجورة لما بعد الحرب التي بمقتضاها تعقد السينما الواقعية الجديد وعبقريتها الحداثيون العلاقات العضوية بين القصة والمكان، بين الصوت والرؤية البصرية للسينما الكلاسيكية .

ولا نستطيع أن نأخذ كنقطة بداية هنا تجاور الرؤية الكئيبة لروسيليني لبرلين المحطمة في فيلم «ألمانيا سنة صفر» أو لاحقا المونتاج الوثائقي لرينيه للكارثة النووية في «هيروشيما حبي»، مع المدينة الحديثة القاسية التي بنيت من الانقاض، إنما أيضاً في فيلم Xanadu لويلز، شديد الوحشية

لمجموعة مختلفة من العمارة التي بعث فيها المخرج الحياة باقتدار من التصوير ـ الزيتى ـ ذات الخليط المعدنى في فيلم «المواطن كين» Citize Kane نزع المكان الشخصيات عن عالمها في الثلاثة أفلام جميعاً يعتبر إرباكاً حسيًا ومكانيًا يفرض أيضاً على المشاهد، ، حيث مازالت المبانى لا تعطينا منظوراً عن المعاش أو المألوف، ولا التأكيد على البيئة المحددة حيث لا توجد ملصقات واضحة للهوية تحدد الشخصيات أو تخبرنا أين هم. في أفلام المخرجين العظيمين لتلك الفترة ويلز وأنتونيوني صار هذا الترع المكاني الثقافي نزعاً مكانيًا. وترى العلاقة المجزأة بين الحداثيات modernisms والحداثة modernity من خلال ميراث الحرب الكونية والآثار البطولية المجردة للفاشية، خلال فشل المدينة وأضرار المناظر الطبيعية الصناعية والمقايسة الإلكترونية لكل المدى الأوربي الذي يسير في كل اتجاه في الزمن المعاصر.

تعد سينما الشاشة العريضة أولاً وأخيراً عند أورسون ويلز بعد إبداعات ـ نظام ـ الاستدديو في المواطن كين وإمبرسون الرائع The Magnificent Ambersons سينما الخارج Exterior ويبدو من الملائم ان في فيلم «لمسة شر» جاور ويلز علي الحافة الرثة لمدينة لوس روبلز Los Robles الأعمدة المقيتة لفينسيا كاليفورنيا الليلية والتي هي تقليد ساخر لنظيرتها الأوربية، مع روافع البترول الهزيلة الغريبة والتي هي جزء من طبيعة الصحراء في كاليفورنيا. في فيلم المحاكمة، والذى حمل رؤية ويلز للحلم المنطقى الكافكاوى الدقيق مذاق ما بعد الحرب، تتجاور كتل البرج الجديد الهزيل لزغرب Zagreb مع الداخليات المهجورة لجير دى اورساى Gared Orsay المنسر(١٥) يوجد في فيلم ويلز قدر من الاختيار. فالمقابسة تضمحل والحداثة Modernism أرض خراب .

ويبدو الانقطاع الويلزى في كلا الفيلمين شديد الجرأة. يخرج جوزيف ك من جير دى أورساى كى يقابل ابنة خالته في بالازودى جوستا بروما ثم يصحبها إلى مصنع بروما قبل أن يعود مرة أخرى لمنزله في زغرب(١٦). ويستكمل ويلز، الساحر التعبيرى ، الضياع بالمزاج الطبوغرافي ذات الطابع المرضى (من الخلاء) والمرعب أيضاً. وبرغم أن ذلك يتمتم بالصوت النشاز المضاعف الجارح فإن مجمل الكابوس في أفلام ويلز هو أساساً بصرياً.

يعيد برتولوتشى في كابوس الحلم اليقظة الممتثل Conformist عالم البطولى الزائف لموسولينى تكرار اللقطات المتحركة واللقطات الطويلة لفيلم «المحاكمة»، فالمجموعة ـ المحكمة

المضادة للبطل المصورة بتصغير شديد في مواجهة المباني الشاهقة وداخلياتها الرخامية الضخمة التي أظهرت في نفس اللقطة إحكام الوقوع في الشرك وهياج المسافات الواسعة. على عكس ويلز أورث أنتونيونى للحداثى الجديد تنظيم الاستمرار الفيزيقى والطبوغرافيا الموضوعية للأمكنة.

ولهذا السبب فإن الانفصالات في ثلاثيته يمكنها أن تفقده رباطة الجأش. فالكاميرا تقوم بتفكيك نفس هذه الأمكنة التي تسجلها بقوة معززة بالعدسة الواسعة وعمق المجال وذلك كما هو الحال في الصمت المرئى المطموس لمدينة الأشباح الفاشية في فيلم «المغامرة» L'auventura التي يذهب إليها ساندرو وكلوديا أثناء بحثهما المشتت عن آنا أو لقطة هبوط المصعد من مبنى بيرلى التي يستهل بها فيلم الليل La notta بمشهد Vista الهندسى لميلانو الذى يشاهد بمنظور ضيق من خلال الزجاج. وفي فيلم الكسوفL'eclisse عولج ذلك إلى حد كبير بتلك التي لامست (من جديد) طريق العشاق خلال الضاحية الرومانية في غياب العشاق، وفي غياب الوجود الإنسانى بشكل عام. والمدينة الزائلة الجديدة، التي بناها الإنسان ، والتي ظهرت من قبل في الفيلم، سابقة على تأريخ غياب الإنسان، أصبحت فجأة، بعد الإنسان صحراء موحشة تماما.

تشير المدينة الحداثية هنا وفي أى موضع آخر إلى شيئين أساسيين بالنسبة للسينما الحداثية وصورها العميقة عن البورجوازية . فهى تدل على نهاية العالم تلك الرومانسية التي غمرت الظهور الأول للصورة المتحركة المبكرة في هذا القرن وفي فضائها تظهر الكارثة الباردة للعصر الذرى والتي أصبحت بمقتضاها الصورة أحادية الجانب (التي على وشك الوقوع في النسيان ). الوسيط الأكثر بروزاً لفن القرن العشرين.




# المزدوج والبريء

يرى كوتيس Coates أن الفيلم كعمل فني متكامل هو إنجاز تكنو - صناعي للحلم الرومانسي[1] إنه ثمرة الرؤية الفنية لفاجنر The Gesam Tkuns Twerk للعمل الفني المتكامل التي تجمع بين قصة، أغنية ، موسيقى، رقص، حوار، حركة وفعل درامي. ومع ذلك فمنذ بدايته، فإن العمل المكتمل لديه شخصية متفاوتة القيمة. مؤيد بهيدجر كمشروع للانفعال الجمعي للابعاد النيتشوية في الرايخ الثالث. في الواقع فإن الرايخ الثالث لم يتبق له إلا ليني رفينستال Leni Riefens Tahl كي تنجز النموذج للسينما الألمانية. أما باقي مخرجيها العظام فقد هاجروا إلى الغرب وتوقفت السينما الألمانية بعد عام ١٩٣٣ تماماً عن الوجود. وبدلاً منها ظهرت هوليوود التي وجدت في العمل الفني المتكامل The Gesam Tkuns Twerk ملائماً لأهدافها الخاصة جداً غير الألمانية.

مع اختراع الصوت، أمد نظام الاستديو نظام تجميع المشهد المستمر، سلسلة من مناظر الحلم النوعية التي هزمت التخيل البصري للعالم بواسطة الإدراك، بينما حاول هتلر، سيد المشهد السياسي، دون جدوي أن يقهر العالم بالقوة المادية . ومنذ ذلك الحين فإن تكنولوجيا السينما قد استمرت بعد زوال كل من الرايخ الثالث ونظام الاستديو معاً. فالكاميرا من الآن متنقلة، ويمكن حملها، كما يمكنها استخدام نسب الشاشة العريضة، البؤرة العميقة، البؤرة السطحية، عدسات الزووم، الفلاتر، الحركة البطيئة، اللقطات المقربة لموضوعات على مسافات بعيدة.

لكن اللقطات المصورة لا تمثل إلا البداية، فمع أشكال مركبة من إعادة التسجيل، العمليات الكيماوية، المؤثرات الخاصة، عملية مزج الصوت الإلكتروني والتسجيل الموسيقي، يعتبر فيلم ما بعد الإنتاج تجسيماً لما ليس مجسداً داخل الصورة الموجودة، الاستزراع الإلكتروني كواقع جمالي، ومع إتمام الفيلم، بعد كل ذلك، تعد عملية الفيلم قد استكملت.

وفي القاعة المظلمة ـ لدور العرض ـ يتزامن المنتج النهائي، إكمال اللقطات المصورة وعديد من مضمارات الصوت من خلال المونتاج ورابطا ـ معاً ـ كل الأداءات الحسية. ونادراً ما تدرك مثل هذه الاستعمالات التكنولوجية المتعددة لعالم الثقافة.

ومازال الفيلم الهوليودي «الملحمي» يقلد بسخرية مفهوم العمل الفنى - المتكامل برغم إنه لايشبه مطلقاً مثيله للرايخ الثالث. فهو يقنعنا بالعظمة من خلال تهيئة كل المصادر المتاحة لديه. وإجمالي ما يستطيع المال شراءه ينتج وهم التجربة الكلية بقنبلة شديدة الانفجار للميزانية الكبيرة. وهناك أسباب أخرى عن تفكك التجربة الكلية، أسباب تكمن في الجهاز السينمائي ذاته.

فالسينما هي منتج - صناعي - متنكر في زي العرض الحي مهيأ بتكنولوجيا لآلة عرض. هنا يجب أن يقهر العرض الانفراد التكنو - فضائي للصانع والمشاهد. فالكاميرا تصور، والمونتير يقوم بالقطع، يكرر التسجيل ويقوم بعملية التزامن، بعدها فقط تستهل آلة العرض فعل الاستهلاك عندما ينظر المشاهد فإنه يدرك تقطع تلك الثغرة التي بين العين والشاشة لكن لأن سلطة الصورة تصير قوية، فإن تلك المسافة نادرا ما تصبح مضجرة. طالما أن الفيلم يتضمن صوراً تتغير بسرعة أكبر مما تستطيع العين البشرية أن تلاحظه، فينتج وهم استمرار الصورة، وتكون مثل هذه الصورة المستمرة جزءًا من العرض السحري المتقن الذي يبدو أنه يتملك وجوده من ذاته.

تحاول السينما أن تبقى على المشهد الحى لمنصة المسرح وذلك من خلال الالغاء السحرى لإكراه المكان والزمن. ولذلك فدائماً ما يعود المشاهد عند نقطة ما إلى حس الثغرة تلك. وتظل هذه الصورة التي تكره على النظر تجاهلها، إلى حد ما ، هناك Out There ولو حاول المشاهدون أن يقذفوا بزجاجات تجاه الممثلين فإنهم يمزقون الشاشة وليس الصورة. وتفشل الزجاجات في إصابة الممثلين بطريقة لا واعية. وفقط في أفلام وودى الآن يخرج أحدهم من الشاشة ويمرق بين النظارة .

يخلق الفيلم معضلة دائماً ما يحاول الباعث الحداثى استغلالها. فالفيلم له حقيقته التكنولوجية الخاصة، مكانة إخفاء الآخرين. فلا يهم مدى القرب الذى نحسه تجاههم، فصور الشاشة هي الأخرى منفردة على نحو معذب.

يظهر الأثر الفنى المكتمل نفسه كنتاج لبقاء القرن التاسع عشر للأبد ، غير أن الفيلم ، بديلاً عن ذلك، يهدينا بصور تتلاشى. ومن بين عمليات الحداثة الجديدة أصبحت عملية التدمير مكتملة، فقدتم التخلص من الرومانسية الحرفية للشاشة الهوليودية. فقد تحولت صورة الشاشة إلى صورة مجزأة، فإن تقليدها للملمح والوجه الإنسانيين يعيد صدى التخيل الرومانسى للآخر المستبعد، شبح مظلل. واكتسب الآخر في كتابات هوفمان ، هوج ، وديستوفيسكى الضمير

الرومانسى الذى لايوصف، الشبح الذى لا يمكن تهيئتة في اليوتوبيا الرومانسية عن العالم الواحد العضوى، وأصبح الآخر على العكس من ذلك هو المنبوذ في عالم البرجوازية المتنافسة التي تحاول مزاوجة التطور مع التقدم الأخلاقى. يعد الآخر هلوسة الفوضى الرومانسية ، صورة للتفسخ ، واحتفى فيلم الرعب المبكر بهذا من خلال ملامح دراكولا وفرنكشتين . وكان لهذه الصورة أهمية عميقة في تطور السينما تفوق ـ فيلم ـ الرعب القوطى وحدها .

ففى السينما أصبح الآخر حقيقة حرفية. وقد أظهر لانج Lang ذلك بوضوح في فيلمه متروبوليس Metro Polis حيث تبزغ ماريا الوضيعة المزيفة على هيئة روبوت من الحديد كى تتنكر في ـ شخصية ـ ماريا الموجودة بالفعل كعذراء متدينة، عفيفة، سيرة رقيقة للعبيد الشغيله للمدينة الخفية. وهكذا تمثل نفس الممثلة الوضاعة الجنسية في مواجهة الطهارة الأسطورية كتعبير مجازى للاختيار الذى تواجهه ألمانيا فيمار Weimar.

لا يعاني بيترلور القاتل الأجير في متروبوليس جسمانياً من الازدواج غير إنه يظل له انعكاس وظلال تضاعف صورته ـ على ـ الشاشة .

إنها تلك الصور التي نراها أولاً، ظل الشبح يسقط عبر لوحة إعلانات تلك التي تحدق فيها الفتاة الضحية ببراءة. لاحقاً يقطع لانج بعفوية من ضابط بوليس يقرأ خطاب لور Lorr إلى لقطة غير متوقعة للور وهو ينظر إلى نفسه في المرآة، تتقدم الكاميرا حتى تقريباً انعكاسه في مركز الإطار بينما يكون وجهه المحدق في ميل جانبى على أحد الجوانب. تمتلك الصورة المجزأة مرجعية أدبية. وقد رأى أوتو رانك Ott Rank المزدوج كعرض غير مدرك مشوش ومرتبك للذات النرجسية في علاقتها بالعالم الخارجي.

ويمكن للعرض الخارجي للذات ـ كـ ـ آخر في الأدب القصصي عند هوفمان وديستوفسكى ، الآخر ـ كـ ـ أخ أن يكون التأمين المضطرب للأنا ضد إمكانية الموت الوشيك غير إنه يمكنه أن يصير العكس أيضاً ، إبداعاً له سمه هلوسية تغري الذات بالتدمير بالقسر. من خلال النرجسية تبرز هناك ـ إذن عمليتان متناقضتان. فيمكن للذات أن تتخارج كـ موضوع ـ عشق في شخص الآخر أو يمكن للآخر أن يصبح على هيئة شيطان، صورة مرأوية لغريزة موت لكبت الذات ولا يمكن إدراك ذلك بوعي. هذه الرؤية متضمنة بالكامل في عمل فرويد Freud الشاذ ومبدأ اللذة .

بالنسبة لفرويد، يتضمن غير المألوف دائماً مألوفاً مكبوتاً. وهو يلعب على المعنى المزدوج لأصل الكلمة الألماني Heimlich بحسبها المتغير Cosiness التي تعنى المألوف من ناحية والإخفاء من ناحية أخرى. والمعنى الأخير الذى يعني الإخفاء، الذي يعني الاختفاء عن الظهور، شديد الشبه لنقيض الشكلى ، طالما أن كلمة Unheimlich يمكن أن تعنى (متكهن)، (مخيف) غريب أو الخوف المستثار. وقد عالج فرويد، متتبعاً خطى شيللنج ، الشاذ بمعنى كل شيء مختفي غير إنه يجب عليه معاودة الظهور [٤] . ثم ربط تناقضه الظاهرى بـ تكافؤ المألوف. فالشاذ في تحليله هو السر المألوف الذى كبت ولكنه الآن يود الظهور مرة أخرى في شكل متغير.

إنه على نحو أدبى وبلاغى، أشبه بـ عودة للوطن، نوع من إيجاد الودود في ظروف غير ودودة ، إيجاد الوطن داخل بلد غريب، عودة للذات من خلال عالم الآخر. وباستخدام مصطلحات عامة ، إنه عودة المكبوت[٥].

أصبح استخدام المزدوج في الرواية الحديثة على درجة عالية من الوعى بالذات غير إنه عند مالكولم لوزى «تحت البركان» Under The Volcano أصبح سينمائيًّا رفيعاً، معضداً بالسينما التعبيرية للعشرينيات.

وأصبحت رواية لوزي من خلال المزدوج المجزئ والمرآوى حديثة وبصرياً رفيعة المستوى لإعادة أعمال الغرور الرومانسى.

أحد تضاعيف جوفرى فيرمين Geoffrey Firmin في الرواية، صديق يبلغ العاشرة من قبل وهو الآن مخرج هوليودى يقطن منزلاً في كيوانهاك ببرجين مزدوجين بينهما ممر ضيق عبر الجزء الأعلى الزجاجى لاستديو. ويمكن الوصول إلى أعلى البرجين عن طريق سلالم حلزونية والتي هي صورة ـ وصف مبنى ذي الزوايا الذي شيد في فيلم روبرت فين Robert Wiene التعبيري الكلاسيكي مقصورة د. «كاليجاري» . تجوال القنصل المترنح تحاصره ملصقات الدعاية عبر إعلانات المدينة بيتر لوره Petter Lorre في أثر تعبيرى كلاسيكى آخر آيادى أورلاك The Hands of Orlac بينما تعتمد بعمق قصة لورى نفسها على زوجين بائسين وحيدين يحاولان هزيمة الخيانة من خلال قوة السماحة، على أول فيلم أمريكي يخرجه فرديرك مورناو «شروق الشمس» Sunrise وقد تبادلت

نص لوري الرفيع بصريًا على التعاقب، أياد عدد لا يحصى من مخرجى الأفلام والممثلين، مستثيراً مائتين من المعالجات والسيناريوهات قبل أن ينتهى الأمر بطريقة حزينة كميلودراما عرجاء على يد جون هويستون[٦] John Huston حيث اختفت صورة المزدوج وتم تحجيم كل العناصر التعبيرية .

وقد تبع حداثيو السينما الجدد خطوات لورى في تحويل فكرة الصور المبكرة التعبيرية عن رعب حياة الخارجين عن القانون إلى أساسيات الحداثة، إلى صور عميقة متعددة التكافؤ عن البورجوازية. ويجب القول، إنهم قد فعلوا ذلك في فترة ما بعد الفاشية وما بعد الشيوعية، وهو ما ميزهم عن سينما العشرينيات وكما اشار سيجفريد كريكاور في دراسته الشهيرة «من كاليجيرى إلى هتلر» إن سينما فيمار قد تجنبت كل من مطرقة وسندان الخوف الموجود، وشبح تناقضاتها النبوئي، تطرفها الرجعي والصليب المعقوف.

لو كان الشغيلة ـ العبيد الثائرون في فيلم متروبوليس مجازاً ديستوبيًا للمذكور سلفاً، فإن العالم السري للمطاردة غير القانونية للقاتل المحترف في متروبوليس كانت بوضوح، في ١٩٣١، مجازاً آنياً لأمر لاحق.

كانت أفكار وتخوفات فيمار هى بوضوح الأكثر هبوطاً، العبيد الشغيلة، الشارع، التهديد الخارجى، القاتل الوحش، أفكار تستغيث بكل مستويات الوعى، وما قبل الوعى إلى قطاعات واسعة من السكان الألمان المقاتلين بعد تمرد سياسي، بإحباط و Versails اقتصادى. وكما يذكرنا لوت إيزنر Lotte Eisner، مع ذلك، فإن الرعب الحقيقى لكابوس التعبيرية ليس فقط ـ في ـ الخوف من المجهول، المسخ، العقم الاجتماعى . إنه أكثر من كونه الشياطين التعبيرية المسكونة بهذا العقم ستستثير أملاً عميقاً للإذعان عن طريق الشخصى المرعوب حيث التمرد والإذعان هي مصادر متساوية للافتتان لعالم خلف قدس اقداس الطبقة الوسطى .

في سينما الحداثة الجديدة أصبح الخوف داخلياً، داخلياً وليس سياسياً ، عصابياً ونرجسياً وليس ساديا ـ ماسوشياً ـ ولا يرتبط قوة المزدوج بتهديد الآخر خارج حدود سياق البورجوازية ـ الليبرالية وإنما يرتبط بالآخر الداخلى الذى يوهن. هنا تعيش الذات اللامركزية خارج أقل تهديد للحضارة من الخارج وأكثر قدر من التناقض بين الداخل، بين رأس مال الاقتصادى والثقافة، صراع في

الثقافة البورجوازية حيث لا يوجد خلاص رؤيوى، صراع متواصل وغير قابل للحل. وهنا يبدو الخوف الأساسى من التحجر داخل القيمة الثابتة للسلعة. وتعد صورة المزدوج الأمل وإغراء بمزيد - من - الأمل الذى لا يمكن أن يجمد داخل سعر السوق أو - تعد - تجسيماً إجتماعياً تطبع على الآنا الضعيفة والمرعوبة جملة موتها الخاص. صورة المزدوج هى هروب من الثبات الذى يعزى الآن تجاه التدمير والموت .

يمكننا أن نرى عند العودة إلى رواية لورى كيف أن مصير فيرمين يقدم تحدياً آنيًّا للسينما. فهو بازدواجه مع صديقه وأخيه يحاول أن يعش سعيداً ومتزناً دون جدوى مع زوجة منفرة عرفها حزيناً ومخموراً، ويظهر هذا المثير الفرويدى . الذى يمتلك مثل هذا الرنين الفيلمى - الإكراه للتكرار. تدور أفلام برسونا ودوار والممتثل، المسافر والعام الماضى في مارينباد The Last Year in Marinbad حول أحداث زمن الماضى التي تلازم الحاضر. وما بدأ كنرجسية، كاستحواذ على الآخر، ونظرة الآخر كحب للذات، ينتهي كألم الإكراه العصابي، الأمل في التكرار، أمل أن يعارض الماضى في حاضر كئيب حيث يتم تغير كل شىء تماماً. ما أن يظهر أن الحاضر يحدثه بسهولة، يصبح أيضاً شديد الصعوبة. ويصبح الأمل المعارض في الحاضر أملاً مستجبلاً. الأكثر استحالة في أن يصبح - و - الأكثر عصابية في التماسه. لكن إكراه التكرار هو أيضاً إكراه عدم التكرار، إكراه الفرار من الظروف المستحيلة، الفرار من تلك اللحظات الوسط Milieux المدمرة لزمن الماضى الذى أحبط كل الأمل. وهكذا تنتج عصابية الألم من البحث عن اللذة، من تحديد ما قبل الوعى الذى لن يتخلى أبداً عن موضوعات اللذة بينما يرفض بوعى كل علاقة لدرجة أن مثل هذه الموضوعات لا تمنح أى لذة على الإطلاق (٨) .

ومع ذلك، كما أشار سارتر، فهناك معضلة أنطولوجية. فهناك دائماً مسافة بين الماضى والحاضر يتوسطها العدم ويعد هذا أيضاً جزءًا كبيراً من كرب الماضى، غير إنه لا يمكن أن يكون جزءًا من الحاضر ولا يمكن أن تظل علاقته مع الحاضر مستمرة (٩) .

وتشير سمة المزدوج الذى لا يمكن اندماجه أيضاً إلى إزدواج البطل بالجمهور. كما أوضح ميتز Metz بأن إدراك المشاهد للفيلم الإبلاغى Diegetic يعادل أحياناً الحلم(١٠) ففى شاشة العرض،

يصير البطل الحلم المزدوج للمتفرج لكن سمة الازدواج تشير أيضاً إلى تلك التفرقة الحاسمة بين الحلم والفيلم. فالحلم يكافح في إثر اللذة ويرجئ مبدأ الواقع، بينما الفيلم يعود دائماً إلى الواقع رغماً عن مبدأ اللذة. فالمزدوج كحقيقة خارجية يتملص من البطل كثيراً كبطل، في المقابل، يتملص من المتفرج كثيراً كتملص الفيلم نفسه من أمانى المتفرج. ويمكننا معالجة هذا التأكيد إلى درجة أبعد .

يرى المتفرجون في ضوء المزدوج ـ كما يوحى بذلك ـ شعاع الضوء المنكر علاقتهم النموذجية بالشخصيات التي يرونها على الشاشة في حالة شبه حلم. فالبطل يعد مزدوج المتفرج، كما يعد الشرير ازدواجاً للبطل، ويصبح كلاهما شبه حلم. ويسهل تخطى الحدود الجنسية فيستطيع المزدوج أن يغير نوعه أو أن يكون مخنثاً .

في الفيلم الحداثى عادة ما يشير ظل المزدوج كلى الوجود إلى تمرد البطل البورجوازى ضد مكانة طبقته المتوسطة وأشكالها من الإجبار الجنسى. وبينما تتضمن هيئة المزدوج غالباً الثورة، فإن وجهه ـ أو شكله ـ يتضمن أمنية.

تمشياً مع الأصول الرومانسية، يعرض الفيلم بتصلب للتقسيم الرومانسى على الشاشة الذى ينقسم ـ تكنيكياً إلى نوعين من الفضاء. فضاء الشاشة الذى يضاعف نفسه آلياً لأن أى صورة فيلمية لابد أن تبعد كى تتضمن .

وهذان النوعان من الفضاء السينمائى، كما أشار بيرش[١١] Burch حيويان للفيلم الحداثى منذ رينوار Renoir فصاعدا أحدهما يوجد داخل الإطار والآخر يوجد خارج المنظر Scope ، خارج المجال، خارج الشاشة، خارج الإطار. يستطيع أن يدخل ـ بالقوة ـ أفقياً أو رأسياً أو من أى من جوانب المستطيل. خلال هذا الوسط الخاص بالحيز المنقسم، يمكن للمزدوج أن يكون حاضراً ليس فقط على الشاشة ولكن أيضاً خارج الشاشة، فالشكل البشرى الذى يكمن وبه مس شيطانى في «الخارج هناك» ، «خارج المجال» ـ يكتسب ذلك الحضور الغائب الذى يمكنه الظهور في أى لحظة ، مثل «كلاوس كينسكي» التي أصبحت في فيلم هيرتزوج ـ عام ١٩٧٢ علامة على فيلم «مورناو» ـ نوسفيراتو Nosferatu عام ١٩٢١ . فكينسكى الذى لا يظهر على الشاشة إلا حوالى عشرين دقيقة على شكل خفاش صغير، مسيطراً على الفيلم بأكمله لأن المتفرج دائماً يشاركه ظهوره المتجدد

والذى هو جزء من مناخوليا رعبه الخاص. وفي الاستعارة السياسية لهرتزوج عن الفاشية التي خرجت من فيلم مورناو ما قبل النازية، ظهر بوضوح إنه ازدواج لعدوه المزعوم، البورجوازى المحترم جوناثان هاركر الذى تحول في النهاية إلى مسخ خفاشي عازماً على الرجوع إلى ترانسلفانيا بمسقط رأسه. على أحد المستويات يعتبر فيلم هرتزوج إعادة تكريم لرائعة مورناو الكلاسيكية الصامتة التي تعيد صدى الفكرة الحميمية للسينما الألمانية في العشرينيات وهي الخيانة الاستعارية من الخارج بواسطة متطفل غير مرئي(١٢) دراكولا الخفاش الذى يتخفى على هيئة كونت يسافر إلى الغرب كى «يعدي» الجسم السياسى لألمانيا مسبباً الطاعون في كل المدن الشمالية. يعيد هرتزوج بوعى كثيراً من مشاهد - فيلم - مورناو خاصة ذلك المشهد الخاص بسفينة العدوى المهجورة التي تسير بانطلاق تجاه الحضارة التي ستسممها. وتعتبر نهاية الفيلم استعارية أيضاً في سياق كونها أحد مكونات تعبيرية العشرينيات وتبدو فحوى النهاية أيضاً ثأراً من نهاية رائعة كلاسيكية أخرى وهى الافضل عند كيريكاور - «كابينة د. كاليجاري» - ١٩١٩ .

وعلى عكس إرادة كاتبي السيناريو هاترجو نفتيز وكارل ماير جعل فين (المخرج) من قصة سيزار Cesare سيزار عن كاليجارى، المنوم المغناطيسى الذى يأمر ضحاياه بارتكاب الجريمة، فانتازيا مظلمة أحد نزلاء المرضى العقلين ضد طبيبه». ورأى حينئذٍ المعالجة الفاشستية عرض بارنواى لأحد المجانين. تم تقديم كاليجارى كرجل في تمام صحته، محترم، حريص ومسئول.

لو أن «فين» الخاضع للضغط السياسى، قد جعل الطاغى المجنون سوياً كبورجوازى مسئول، فإن هيرتزوج في عصر ما بعد الرقابة، وعصر ما بعد النازى قد فعل العكس. لقد أخضع السوى للشياطين بينما حاول فين بالتباس أن يجعل من الشيطان شخصاً سويًّا.

عند كيريكاور، فإن فين قد ضيق من هاجس هتلر الذى توسع فيه كل من مايرو جانفيز. ولقد أخذ هيرتزوج على عاتقه لبطل السينما التعبيرية التي دمرها النازى، إذا جاز القول، إعادة الانتقام

ربما يظل «الرجل الثالث» The Third Man - ١٩٣٩ - لكارول ريد أحسن فيلم لمخرج إنجليزى غير هيتشكوك. حيث لدينا إعداد مناظر مثلما أيضا في فيلم نوسفيراتو. ويسيطر المزدوج من خلال الغياب مثلما في حالة الحضور. فأورسون ويلز المؤدى لشخصية «هارى ليم» الخارج عن الشاشة أكثر

فترات الفيلم يلازم المتفرج بداية من المشاركة في دخوله ثم بعد ذلك عند عودته. وكما الذات الأمريكية المتغيرة عند «هوللى مارتينيز» الروائى المسلم، فإن حضوره الغائب يطغى على الشوراع الليلية لفينا المحتلة. فنحن ننتظره من بين الظلال، إحساسنا بالتوازن، بالميزان الإدراكى الذى تم تفويضه بالفعل عن طريق زوايا كاميرا كارول ريد المائلة. عندما يمشى ليم مسرعاً من المدخل المظلم، مسبوقاً بمواء قطة، فهو استعاريًا يبعث من الموت ويثبت بلاغياً إنه كان دائماً حياً. وتردده الشبحى كالمبتز الأسود Black Marketeer الذى يرفض أن تموت علاماته خلال العودة إلى الحالة السوية، فإن عودة الشر لم تمت مع نهاية النازية.

الانفصال الشبحى لمارتينيز عن ليم، ظله القوى جداً، يعيد صدى انفصال البطل الضعيف عن ذاته الممنوعة التي تهدد القص الرومانسى بالدمار والموت(١٤). غير أن المزدوج هو «الآخر الغائب» أيضاً الذى ـ يمثل ـ وظيفياً ـ المشاهد على الشاشة والذى يعتبر هو ـ أو هى ـ مبعداً. والزمن والحيز في السينما الحداثية متزامنا الإزاحة وتمتزج كل من المسافة Gap السارترية بين الماضى والحاضر والبعد التقنى بين الشاشة والمشاهد في شاعرية الإزاحة.

ونجد ذلك في نفس فعل المشاهد، حيث يصبح كل الأبطال ومضاعفيهم مضاعفات للمشاهد. كأشكال آدمية منقسمة ـ على شاشة منقسمة ـ تباعاً عن حيزها السابق، وعن حيزها المتخارج (عن الشاشة) فهى تبدو أنها تعكس في انفصال كل منها عن الأخرى، إبعاد Estrangement صور الأشكال الآدمية عن متفرجها في قاعة العرض المظلمة.

ليس هناك دهشة أن تقسم الشاشة المضاعفة بطريقة غير مباشرة ولاءات المشاهد، حتى عندما يكون هناك تمييزات أخلاقية واضحة للبطل والشرير، للخير والشر وذلك لأنها تصنع تساؤلات ليست خاصة بالهوية الذاتية للشاشة ولكن عن نفس فعل التحقق الذى يكون على المتفرج أن يصيغه. ازدواجات (مضاعفات) الشاشة تقوم بالتزامن بعملية شد وجذب ولهذا السبب فهى المصدر للانجذاب والفضول اللذين لا ينتهيان ولكى تفعل ذلك فهى تقوم بتحطيم الحدود بين الخير والشر.

في أفلام رينيه Resnais، جودارد Godard ، برجمان Bergman بيترتولوتشى Bertolucci وأنطونيونى Antonioni تصبح الأخرية Otherness سيناريو للازدواج عند الذات المنفصمة

والأزمة في الهوية البورجوازية. صارت البورجوازية الحديثة ضد الناجح البطولي للبطل الرومانسى لميلودراما القرن التاسع عشر .

فالذات البورجوازية المتعددة المركز تتصف بالأنانية بدلاً من الرومانسية قلقة في وطنها، في عالم الثروة والسلطة، نتاجًا لرغبة الاستهلاك والتعدد بدلاً من رغبة أكيدة في طلب عفوى جديد للاشياء. تحدد عملية مركزية واحدة، التنوع الشديد لافلام ويلز، هيتشكوك، التمان، وير، انتونيونى، برجمان وبيرتولوتش. يستحضر الازدواج فقدان الذاتية أكثر من ظلال الشر الذى يعذب السلف البسطاء الرومانسيين. فلا يزال الشر هو الشكل المهيمن للخطيئة الأخلاقية، غير إنه لم يعد مجرداً. لقد تم استيعابه ضمن السرد المجزأ وأصبح نسبياً. لقد تم تبنيه كملمح للحياة اليومية، لضرورة الدورة اليومية. لقد ولد ابتذالات التي تناضل ضد الاحلام والأمانى. لم يعد مجرد ملازمة شبحية بل أصبح حقيقة اجتماعية أيضاً. وصار الفيلم ـ هنا ـ رومانسياً ومضاداً للرومانسية. لقد فرغ الأهداف الرومانسية إلى حد الشكل الأدمى للمزدوج يأخذه وراء الطبيعة الحكائية للكاميرا داخل مجال الانفصام البصرى حيث يوجد نوعان من الحيز السردى. فالسينما كوسيط تقوم بتأكيد الحضور الإنسانى من خلال قدرتها في تصوير الطبيعة والثقافة. وبرغم قواها الواضحة في الإيهام ما تزال الكاميرا تسجل طبيعة بحس أنثروبولوجى رحب. غير أن السينما الحداثية للمزدوج تعتمد على هذا الحس الأنثروبولجى من أجل تغييره. يصبح التمثيل Representation شكلاً من إرداة قوة السينما ويعد الشكل الأدمى للمزدوج واحداً من إرثها الحيوى. ويعد رفض إدراك هذه الحقيقة نفسه فشلاً رومانسيًا.

في استحواذهم عديم الجدوى الأبدى، فإن الرومانسيين الجدد الأنجلو ـ أمريكان الذين جعلوا من الهدم والنفس السيميولوجية أمراً خاصًا بالمودة، قد نسوا شيئاً حيوياً. نسوا أن الوسيط الفيزيقى للفيلم يختلف عن غيره من أشكال الفن الأخرى. فليس له قواعد (نحوية) شكلية كما هو الحال بالنسبة للغة، كما إنه ليس له كثافة مجردة لنمذجة المتطور على قطعة كنافاه التي توجد في التصوير (الذيتي) من السخف رؤية السينما كأداة مستميته لاخفاء اصولها الخاصة، كعملية تفكيك إلي مالا حد له من خلال الرومانسية المدرسية لالعاب ـ اللغة(١٥).

أيضا في السينما الكلاسيكية استخدم التصنيع الاستدديوهاتي للنجم الإزدواج إلي تطرفه المبسط والميلودرامي. بهذا المعني فأن النجم قد تعهد بربط المشاهد بالفيلم الروائي. ويصير النجم الهوليودي، من جيبل إلي مونرو، شكلاً متمذجاً يؤسس دمج الذات الراغبة للمشاهد في موضوع العشق داخل الشاشة. وهنا فأنه آليا يتم مزاوجة موضوع العشق من خلال التمازج الرومانسي بالنجوم.

كبداية تزاوج الشخصيات المنفصلة، الثنائى النجم على الشاشة بطريقة ملائمة، من خلال عواطفهما، الذات المرغوبة إلى موضوع الرغبة، تعاقب ـ حيث ـ يقدم هيتشكوك وعياً ذاتياً في تلك اللقطة الشهيرة الطويلة من «سىء السمعة» Notorious حيث تبدو شفاه كارى جرانت وانجريد برجمان ملتصقتان ببعضهما في احتضان غير عادى. يعد مشهد هتشكوك مشهداً ارتجاعياً مؤثراً، تحول من الاشكال غير العادية إلى ثنائى النجم العادى. في هوليوود أصبحت الميلودراما ـ الشكل الشعبى للسينما الموروث من مسرح نهاية القرن التاسع عشر ـ الاداة النموذجية لنظام النجم. إنها تختصر ، تبالغ، تكثف – لقد صيغت كى تكون قوة كابتة لمشاعر المتفرج. علاوة على إنها تظهر الطريق إلى النصر وإلى السعادة من خلال التضحية الملائمة (١٦). أما في أوربا فقد كان بديلاً آخر إهتماماً بالصورة الطبيعية التي أدت في عمل الواقعيين الجدد إلى جدوى الأمل لمختلف أنواع السينما الشعبية. لقد كانت بديلاً، مع ذلك، لم تكن هوليوود بقادره في الخمسينيات على تجاهله.

أظهر بيركنز Perkins الانجازات التقنية لصنع السينما كشرط اساسى للتقدم في سينما ما بعد الحرب، تلك التقنية التي اعطت للسينما قدرة واقعية عظيمة تتجاوز شغف بازان الجزئى بعمق المجال واللقطة الطويلة(١٧).

تعد الشروط التقنية لتعزيز الواقعية، بالفعل، حاسمة على حد سواء ، لتطور صنع الفيلم الحديث الذى، بطريقة مفارقة، استدعى التساؤل حول مصداقية الواقع. لا تعد الواقعيات السينمائية وعناصرها الهدامة الحديثة اقطاباً متعارضة بل أموراً متوازية، تطورات تكافلية Symbiotic شديدة الاقتراب من ما بين ـ النصية Intrtextual وقد أصبحت الإنجازات الأسلوبية للحداثى ممكنة عن طريق التعزيز الآنى للصورة Image المحاكاتية Mimetic في اللقطات الرئيسية لداخل اكسانادو في فيلم المواطن كين Citizen Kane، لحسن الحظ يربط ويلز عملية خلط المعادن بالتصوير – ذات ـ

عمق المجال، في نفس اللحظة يقوم بتوسيع وتحجيم شروط الصورة المحاكاتية . وهكذا فقد فند تقيم بازان له كمجدد واقعى ومسنا برفق تجاه وجهة نظر رنيوار عن إخراجه بأنه الساحر الأعلى. يرفض الفيلم هنا أن يكرر تسلسل الأحداث المبكرة للطبيعية Naturalism والحداثة Modernism من عام ١٩٤٠ فصاعدا عندما عرض المواطن كين لأول مرة، تشبه حداثيو السينما والواقعيون كل منهم الأخر في إمكانياتهم. فيلمان من أعظم الأفلام في تاريخ السينما الإيطالية، روكو وأخوته للكينوفيسكونتى، والليل ettonaL لأنطونيونى قد تم تصويرهما في نفس الوقت ـ ١٩٦٠ وفي نفس المدينة، ميلانو .

ويمكن للفيلمين، مفهومياً أن يحلا محل الآخر من تقسيم واقعي جديد / حداثى جديد. غير إنهما قد أخرجا في نفس الوقت وفي نفس المكان بصورة اللون الواحد (الأبيض والأسود ـ المترجم)، وفي استخدام كليهما اللقطات البعيدة، واللقطات المتحركة المتسعة، وأماكن التصوير الخارجية، عمق المجال والشاشة العريضة، فإنهما يعتبران وصية رئيسية لتعزيز الصورة الفيلمية .

بالنسبة لمخرجين واقعيين فيما بعد رينوار أمثال روسيللينى، ديسيكا أولمى، بازولينى، روزى، ساتيا جيت راى ورومير، يحتفى جميعهم بانتصار الصورة، كثافتها الساطعة، أولوياتها عن الكلمة المنطوقة. لكنهم يظهرون أيضا اقترابهم من زخم الحداثى الجديد. يوضح تسلسل أحداث الصورة المحاكاتية باطراد الدين لأسلوب الحداثى الجديد عند تطوير ما يمكن أن نطلق عليه بالملامح الثيمية الدائمة لنموذج الصرف Paradigm الواقعى ـ البطولى والبريء ويظهر دور الأطفال في أعمال روسيلينى، ديسيكا، راى، الإخوان تيفيانى أو فيلم وداعاً يا أطفال Au revoir les enfants للوى مال، ملمحين أساسيين للبريء. النظرة الساذجة للطفل أو نظرة ـ نصف مدركة للمراهق التي تظهر جنون ورياء عالم البالغين. هنا يعيد القص الواقعى صدى طقوسي العبور في الرواية واسعة الانتشار Bildungsroman التي ميزت دخول الصغار إلى مخاطر حياة البالغين. يتنبي الصغار استراتيجيات تؤكد البقاء في عالم هؤلاء الأقوياء ماديا غير إنهم ضعفاء أخلاقياً. لكن نادراً ما تستطيع أفعال الصغار حل ألغاز بنفس طريقة البالغين الأبطال أو الأشرار. إنهم يتعلمون برسوخ ولا تزال نظرتهم من نوع نظرة المراقب غير الملوثة Unsullied التي توحي فوراً بالطزاجة، البراءة والعجز وكذلك بالبراعة والعناد.

توجد مثل هذه الملامح بإحكام عالٍ عند مراهقي كوميديات وأمثولات رومير Romer حيث تترابط المعرفة والبراءة كاملة. وقد تم التركيز على هذا المزاج البريء للواقعيين عن طريق نقيضه الدايستوبى Dystopian، هذا التحول الحداثى للطفل في الرعب النفسى لفيلم بريسون المقص Mouchette و«الصمت» لبرجمان ومنذ عهد قريب في فيلم الحرب الملحمية لكليموف «تعالى وانظر» Come and see، وفيلم «التضحية» Sacrifice تاركوفسكى وزمن الغجر Time of The Gypsies لكوستاريكا وآن ترنر في فيلم سيليا Celia.

في الحقيقة فإن الواقعية الجديدة حولت نفسها عن طريق القص الحداثى. ولا يتضح ذلك في أي مكان أكثر من الثلاثين الاستكتلندية 1972 ( Scottish Trilogy ـ ١٩٨٠) لـ« بل دوجلاس» التي رسمت بدقة رعب الطفولة في مدينة المناجم لوثيان عند نهاية الحرب العالمية الثانية. وتستدعي أعظم أعمال السينما البريطانية في العشرة سنوات (يقصد ١٩٧٠ ـ ١٩٨٠ـ المترجم) ، الثلاثية، وبالذات الجزء الثاني المسمى My Ain Folk ، جيمس هوج James Hogg.

في قوة رعبه الكالفيني Calvinist ـ (اتباع مذهب كالفين اللاهوتي الفرنسى الذي نادى أن قدر الإنسان ومصيره محدد ومرسوم منذ ولادته ـ المترجم) . لكن لا مكان في هذه الحياة البائسة لأسر المنجم الفقيرة ببساطة لرفاهية الاعتقاد اليمينى في الخلاص. فنحن لسنا في عالم الملاعين، والمثيرات الأولى في وعي الطفل هى من ذوات اللعنة والهلاك. تبدأ الخطيئة الأبدية على الأرض ثم تأخذ في التزايد بسرعة. وليس هناك براءة ولا عدل ولا خلاص .

العالم شرير بقسوة إلى حد عدم الأسف على الخطايا.

وقد أنجز دوجلاس Douglas الأثر المعاكس باستخدام أصداء طرق الواقعية الجديدة، اللقطة الثابتة، اللوحة (الصورة) الثابتة Still Tableau ، والأحداث المجزأة. يقدم دوجلاس النمو كركود، والمنظر الطبيعي المتناثر للنجم والقرية الكئيبة كمكان إقامة في جهنم .

ولا غرابة في وقوع السينما الاسكتلندية بإيمان راسخ منذ سنوات قليلة خلت أسيرة أحضان «فتاة جريجوري» Gregory's girl.

في الثلاثية يدمر كابوس الحياة اليومية للاستقلالية الأخلاقية بالحكم الإلهي عند الطفل في الحاضر بأنه ممكن الحدوث. بعد ذلك بعشرة سنوات، وفي رؤية كابوسية لتجربة طفل في الحرب في «بيلوروسيا» Byelorussia، إعادة تصوير لنفس الفترة، سجلت الكاميرا المتحركة (كالدوامة) والغنائية لكليموف نفس الشيء بوسائل معاكسة. فهو يستغني عن حقائق (المؤكدة) للواقع. في المواقف المتطرفة لا يوجد أساس مفهومي لتعلم طقوس الطفولة .

كل الأحداث سحرية ومثيرة للتهديد وتزيح الأوهام الكابوسية المواضيع الديتوية للعين المدركة. في سينما الثمانينيات تجهض كوابيس الواقعية السحرية البراءة. فهي لا تملك - في الواقع - الوقت للنمو.

في السينما البريطانية للعشرين عاما الماضية تبرز ثلاثية دوجلاس والفيلم الحالي لتيرانس دافيز «الأصوات البعيدة مازالت حية» Distant Voices Still Live - ١٩٨٨ - كاثنين من أكثر النصوص (الفيلمية) قوة.

وكلاهما شهادة بالغة الأثر لقوة سينما الميزانية المنخفضة. وكلاهما أيضا جزء من فرع بديل في تاريخ الفيلم البريطاني لميراث استديو مايكل بويل Michael Powel الواضح التأثير على بيترجرين واى «ونيل جوردان».

تستخدم أفلام دوجلاس ودافيز ذات أسلوب حداثي بالكامل من خلال رفضها لتقاليد السرد البسيطة. علاوة على أفلام تذكر السيرة الذاتية المعاد - فيها - بناء الماضي يستحثان خطى الوثائقية البريطانية، المشحونة بقوة شعرية رفيعة لجون جريرسون وهمفري جينجز. لكنهما فعلا ذلك لأنهما جزء من العصر الواسع لسينما الحداثة الأوربية. ويبدو من غير الممكن استقبال عمل دوجلاس بدون مثيله السابق لبريسون وساتيا جيت راي. ويبدو من غير الممكن تخيل الذكريات الممتزجة المرهفه في فيلم دافيز عن الطبقة العاملة بليفربول، التأريخ الحلو - المر لأسرته، بدون الألفة العاطفية لبرجمان أو السرد المعقد للتذكر عند رينيه، وفيللينى. يعتمد كلا المخرجين على السينما الحداثية في حد ذاتها .

أصبحت فكرة ـ وجود ـ عرف واقعي أصلي (معقم) هنا مغالطة يصعب تشكيلها. حتى لو عدنا إلى تلك الأفلام الكاثوليكية في أوربا التي تظهر براءة الواقع، نستطيع أن نرى كيف أن البراءة يجب دائماً أن تكشف عن شرعيتها.

عند رومير، برغم «الطبيعية» المدروسة لصغاره المراقبين، غالباً أكثر أهمية مما يرون ويقولون عن ما فشلوا في إدراكه، إلا أن الثغرات في عملية الإدراك التي لم تسد إطلاقاً إلا بعد فوات الأوان. في أفلام زوجة الطيار1981_ Aviator Wife ـ والقمر المكتمل في باريس Full Moon in Paris ـ ١٩٨٤ ـ تبدو مناقشتهما جميعاً عن الباعث العاري والمكبوت غير إنه في حبكة الفيلمين حدث العكس تماماً .

فقد اكتشف المتفرج بالضبط مقدار خطأ الأبطال. وبهذه الطريقة يظهر رومير زيف اعتبار البساطة اتجاهاً طبيعيًّا ومتماثلاً، ربما، مع حدود الفيلم الواقعي الجديد الذي يطري نقاء النظرة Gaze الساذجة. ولا يوجد بالتأكيد في عالم البورجوازية الحديثة نظرة ساذجة.

في حيرة الشكوك التي تنتاب صغار الناس من كل الطبقات، فإن مأزق الحداثة يبدأ في إظهار وجهه المؤرق . إنه لأمر بالغ التعقيد إجازة تجرد التبسيط الساذج والنقي الذي يستطيع الكشف عن نفاقه. في فيلم «مسيح مونتريال» Jesus of Montreal يحول دينس اركان Denys Arcand هذا التعقيد إلى شفقة عندما يصبح الاتجاه الطبيعي (للوثير بلوتو ـ مسيح مسرحيته العاطفية ذات الطابع البريختى ـ وصفة لكارثة غير متوقعة. والواقعيون الجدد الذين يتملكون ترنيمات بصرية لنبالة الصغار، المنبوذين، الفقراء وسيئي الحظ لا يحولونها بطريقة جيدة إلى عالم متعدد الرؤى البصرية ومتعدد الأصوات والذى هو مقفر وتافه على المستوى الروحى. ومع ذلك فهناك مظهر ثقافي مختلف للواقعية يتم التغاضى عنه غالباً. ففى عمل الناقد الفرنسى العظيم أندريه بازان André Bazin، يصير الاهتمام بأنطولوجيا الصورة ليس مجرد موقفاً فلسفيًّا. فهو موقف أخلاقى أيضاً متأصل في الثقافة الفرنسية الكاثوليكية، وفي الفلسفات الشخصانية Personalist للمفكرين الفرنسيين الكاثوليك أمثال تيلهار شردان [٢٠] Teilhard de chardin يعكس إصرار بازان على كينونه Isness الوجود السابق على مسألة التقييم الأخلاقي موقفا أخلاقيا في حد ذاته .

تعد التقوى والشفقة والاحتفاء بالإنسان في حياته المألوفة، هى الاتجاهات الطبيعية للابداع الفيلمى. فالفيلم Filming هو تأكيد أولى على الوجود الإنسانى وليس مجرد انعكاساً لواقع ولكنه أيضاً فعل حب. وهذا - كما يرى يشكل جزءاً أساسياً لجماليات المخرجين الواقعيين الجدد في ايطاليا ما بعد الحرب، ومنه يستنتج مفهومه عن الصورة ـ الحقيقة Image-fact.

والصورة ـ الحقيقة هى تتابع فيلمى تستخدم تقنيات مستنفذة كي يتريث في إخراجه mise en Sciene وبالذات الأحداث الدرامية لعدة لقطات متصلة في الزمان عن طريق حركة الكاميرا ـ وهذا هو معناها عند أدريه بازان تحديداً ـ المترجم) ـ المظاهر المختلفة لمأزق الإنساني[٢١]. هناك مظهر إعجاب آخر ـ بالنسبة لبازان ـ بالمخرجين الإيطاليين وهو استخدامهم للمجاميع. فمناظر المجاميع، المصورة في مكانها ـ الأصلى ـ كما في استحواذ Ossessione، روما مدينة مفتوحة، سارقو الدراجة والطريق تميز السينما الجديدة التي تعبر سينمائياً علانية وبعفوية عن أغلبية المجتمع .

إنها احتفاء بمجتمع عانى من الاستبداد والذى كما في أفلام روسيللينى وديسيكا تحمل ويلات الحرب، المعاناة ، والتحرير. وهكذا فهى بعيدة جداً عن ذاتية . وانعزالية الفرد المنعزل أو صور الكتل (البشرية) التي تسيطر على التعبيرية الألمانية، وأيضاً بعيدة عن البشر الكادحين الآليين Robatic Toilers في فيلم ميتروبوليس أو حقود العلم التحتى في فيلم M حيث ترمز المجاميع إلى قسوة بهيمية، وعدالة خشنة وغلظة قلب.

الأمر القابل للجدال هو أن الواقعية الجديدة قد وصلت إلى ذروتها عندما حصد إرث الحرب الجميع ثم اختفت. مثلما هو حقيقي أن السينما القومية قد نشأت على أساس التحرير فإن الفيلم الإيطالي قد أصبح ملحمياً وحداثياً في نفس الوقت، لدرجة أن أفلام روكو Rocco ، الليل La Notte 8 $\frac{1}{2}$ ومتشرد Accatone تواجدت في نفس المعدل الزمنى، كما يعدوا جميعاً ـ في الحقيقة، جزءًا من الحداثي. وقد كلل فيسكونتي Visconti وبازولينى Pasolini إنجازات مرحلة الواقعية الجديدة للسينما الإيطالية في نفس الوقت الذى بدأ فيه إنتاج أسلوبيات حديدة. لكن الاختلاف في الشكل هنا كان في الثيمة كما في الأسلوب.

الملحمة تخص الطبقة العاملة Poletarian وتجرى حواراتها ضد اهتمام الحداثة الجديدة بمزاوجة الذات المجزأة . مثل فيسكونتى أقصى مفارقة في صناعة السينما الإيطالية، أرستقراطى ماركس أفرط في أفلامه عن الفلاحين ، الطبقة العاملة والحياة الأرستقراطية، وهو مربك على نحو منذر بكارثة في هواجسه مع روح الوعى الذاتى البورجوازى المكيف من حين لآخر في عمل توماس مان Thomas Mann كان بازولينى، في بدايته الأولى في فيلم متشرد Accatone ـ ١٩٦١ ـ حيث تعامل مع العالم الخارجى للرومان الأول، وفي إعداده لإنجيل متى (١٩٦٤) The Gospel According To Matthew مستخدمًا فلاحي كلابيريا، ماركسيا كاثوليكياً حيث رؤيته للأمل والإحباط هى دانتيه Dantesque وافرة كما هى ماركسية أيضاً .

وقد أحل كلاهما، فيسكونتى وبازوليني، السياسة الطبقية في مركز رؤيتهما للعالم، مع تحاشي العاطفية الدينية والرؤية اللاإرادية لأسلافهما.

بطبيعة الحال تشتمل الملحمية المعاصرة على تناقض لفظي. لكن فيسكونتي في الأرض تهتز La Terra Trema وروكو وأخوته حولها إلى وحدة فنية. تملك الحاضر في كلا الفيلمين طبيعية سرمدية وتحولت كناياته إلى أسطورة .

كان روكو ترياقاً واضحاً لبلاغة الدوي الاقتصادي لهذه الفترة، رؤية هشة لأمل كنائي بإحكام في تصويره لعائلة فلاحية جنوبية تسكن مدينة صناعية شمالية، مع مهارة يومية في تحمل الألم. الخصائص الملحمية عند فيسكونتى للجلد الإنسانى أوبرالية وذات طابع يومى. غير أن الفيلم في عمقه مسيحي في صوره الأيقونية. سيمون قاتل نادية، معشوقته المومس، مادة ذراعيها عندما ترتمي مستنده إلى جذع الشجرة في انتظار طعنة السكين ، هو الشخصية التي يصلب بها فيسكونتى مريم المجدلية بدلاً من المسيح .

بالنسبة للسيد المسيح روكو هو المتوسل المعاني من آلام اغتصابها أولاً ثم قتلها بعد ذلك ـ برغم من ندمه فإنه كالقديس روتشى Rocci يمثل صلابة هذا العالم القاسى وعديم الرحمة. وقد كون مالاً شريفاً كبطل للملاكمة بينما تحول إلى الوجه الآخر في الحياة اليومية واهباً المغفرة لكل الآثمين حوله. يعطينا فيسكونتي في اختلاف مصائر الشقيقين ، القديس والآثم لغواً تاماً لمعضلة أخلاقية

وللتناقض الطبقي . علاوة على خاصية الفيلم المضيئة للأعمال الواقعية فقط من خلال مزيج من المقدس والمدنس في عالم ما يزال حتى النخاع كاثوليكياً. ذلك المزيج من المقدس والمدنس للأمر الجوهري الذى يهلل لخطايا الفقر في المدينة الحديثة وتردد حلم الخلاص، يتردد صداه في فيلم متشرد . Accatone يختلف البورترية البهيمى للقواد المسكين لفرانكو شيتي Franco Citti بشكل كبير عن ـ ذلك ـ المشرق ـ الهادئ ـ البريء عن روكو لآلان ديلون لكن بمنح شيتى وجهاً قريب الشبه في صورته السينمائية لبورتريه القرن الخامس عشر ، يستدعى بازولينى شكلياً الصورة الأيقونية للملاك الهابط وبدائل دانتى عن الجحيم والجنة. علاوة على أن تنويه بازولينى لقوة المقدس، فقد استخدم عدسات ٥٧ مللى ، ٧٠ مللى وذلك كى يضيف ثقلاً إلى الحالة ويركز الانتباه على العمق، الضوء والظل وهو تكنيك يعطى الفيلم عند بعض النقاد إحساساً جمالياً عميقاً بالموت وذلك بتعميق (بتوسيع) محاجر العين والظلال على الوجه. هكذا بينما تم قبول (من جانب الجمهور ـ المترجم) تدين الفيلم فقد أعلن بازولينى بأن الطبيعة الدينية تكمن في القدسية الحرفية لمشاهدة هذا العالم[٢٢] .

الحساسية الكاثوليكية التي يجيب بها بازان سارية أيضاً بالنسبة له على المستوى الحداثي عند بريسون وفيلليني . برغم الصلابة الشكلية لفيلم يوميات قس القروى والرؤية ذات الأوهام الكابوسية في فيلم الطريق La Strada فقد رأى بازان الرؤية الممكنة بعمق للمعاناة الإنسانية عند بريسون، وفي فيلليني فينومينولوجيا الروح وربما متماثلة مع وسائل اتصال القديسين، حيث يمثل ذلك لغواً بالنسبة للطابع المصبوب الشامل لناقد واقعي [٢٣] مثل بازان .

بعد الموت النقدى فإن إفقار الروح كانت تعالج في أدنى حالة أوبرالية في أفلام بريسون، فايدا، رومير، أركان وكيشلوفسكى، أي، من خلال قصص الخرافة أو الحكاية الرمزية مثل «مسيح مونتريال»، حيث يجبر المتفرج على إدراك معضلة أخلاقية جوهرية. فالاختيار الذى ينتهجه البطل هو نفسه الذى على المتفرج أن يقيمه. فالأمر لا يرتبط فحسب بالهروب من المعاناة أو البحث عن السعادة وإنما يتعلق الأمر بإيجاد حل لموقف حيث لا يمكن للعدل. والسـعادة أن يتطابقا. و«حكايات أخلاقية» Contes Moraux لرومير و«لوصايا العشر» Dekalogs لكيشلوفسكى ـ فيلمان ـ من هذا الصنف. يستدعى كلاهما الوضوح العنيد للواقع كشرط أولى (قبلى) للتقييم. برغم أن أبطالهما

يبحثون عن - سواء ببساطة أو بمعاناة، حالة رحمة والتي هى مراوغة، وجودية بدلاً من كونها لاهوتية. تمتلك الواقعية، بهذا المعنى، بعداً راديكالياً، وعلمانيًا للكاثوليكية الذى يخترق ثقافة الفيلم الفرنسي، الإيطالى ، والبولندى، ولكن في ذات الوقت يسلم بصدق المثابرة وكل تناقضاتها. في فيلم «ليلتى عند مود» Ma Nuiit Chez Moud بطل «رومير» الكاثوليكى المتحفظ - جان لوى ترنتيتان في أحسن حالاته غير ملم بخياراته الخاصة بزواجه من امرأة - ثبت في النهاية - إنها سابقاً قد خانت أخلاقه الجنسية العتيقة. كن تستحثنا نظرة الكاميرا، على متابعة عرضية الانثناء المعقد للاعتقاد والحدث، لوقائع المداعبة وايديولجية الحب والزواج إلى نتيجة واحدة . أن الواقع والأخلاق _ في نهاية الأمر - غير منفصلين .

ويوضح لنا ذلك لماذا لم تكن السينما الأمريكية أبداً سينما واقعية حقيقية . فقط في الخمسينيات بدأ الفيلم الأمريكى في إثارة الاهتمام نحو تتابع، تفصيلية الشكل Figure الإنسانى طبق الأصل من رينوار والواقعيين الجدد .

وقد كان دينه للواقعية الجديدة واضحاً بشكل خاص. غير إنها فعلت ذلك من أجل تعزيز الفكرة المهيمنة للميلودراما الأمريكية، الانتصار النهائي للشكل البطولى عبر سوء الحظ المظلم . في فترة ما بعد ١٩٥٥ أثارت السينما الأمريكية تركيز مشاعرنا تجاه الواقع وقد تدعمت معالجات سينما الواقعية الشعرية الجديدة عن تينسى وليامز، أرثر ميللر وليام إنج (وقد أصبح جميعهم كتاباً للسينما) بالأداء الستنسلافسكى ستديو الممثلين في نيويورك بقيادة لى ستراسبورج . وقد صاحب استيعاب منهج مدرسة الأداء داخل السينما تركيز النظر على حياة الطبقة العاملة، الوجود الهامشي للمنبوذين، لمنتهكي القانون، التعساء .

أخرج وليام وايلر، نيكولاس راى، روبرت روزين، مارتن رايت واليا كازان أفلاماً حيث لم تصور الحقائق النفسجنسية Psychosexaul بالتطرف العاطفى أو بتركيز - سينما - الاستديو على النهايات المتفائلة. ولم يظهر تناقض بين الملاحظة الاجتماعية والحل الأسطوري شديد الارتباط الحلم الأمريكي. وبمزج الميلودراما الكلاسيكية بالأساليب الجديدة في التصوير والأداء، ثبتت أقدام واقعية سينما الخمسينيات الجديدة. وقد تم ربط أماكن التصوير، مناطق معيشة الطبقة العاملة والقضايا الاجتماعية بحدث مع اضطرار لختام منمذج بنهاية مرضية ووعد بالخلاص. لا تنفصل في

أفلام رصيف الميناء Waterfront ، شرق عدن East Of Eden وثائرون بلا سبب Rebel Without Cause مصداقية موقع التصوير الواقعية العاطفية لمنهج التمثيل. فوق كل ذلك فإن أداء جيمس دينن براندو وآخرين قد نهل من الطاقات العاطفية لسوء الفهم والحزن، آخذاً الميلودراما لبعد جديد من التعرية النفسية .

المثل الأولى هو ضدية الوحدة الملحمية لكازان في فيلم «على رصيف الميناء» On The Waterfront بحث بد شلبرج Budd Schulberg (كاتب السيناريو) في فساد العمل في رصيف ميناء نيوريوك قبل كتابة السيناريو معتمداً على حادثة حقيقية استحضر مارلون براندو الأسلوب المميز للشباب المعاصر وحياة الطبقة العاملة إلى الشاشة الهوليودية بحالة مزاجية وائمت الواقعية الجديدة للبحث ـ عن ـ الحقيقة السيكلوجية لستديو الممثلين . لكن تظل البنية الأساسية ميلودرامية .

ومثل محاولة تيري مالونى Terry Mallony عامل الميناء الشاب في مواءمة إخلاصه لأخيه المبتز مع الدفاع عن ضحايا أخيه، يحل براندو باعث الحيرة فقط عن طريق وضوح الفعل الحاسم. إنه يحمل وعياً بالظلم في مواجهة الصعاب الجمة، ويتحلى بالشجاعة لهزيمة الشر. ويبين الفيلم على نحو سافر تآمر صاحب العمل في الفساد أو رغبة المتمردين الأصليين من أجل اتحاد ملتزم يدافع عن مصالحهم أولا داعى للاتحاد على الإطلاق .

لقد أحل الفيلم داخل الميلودراما أصداء استنكار الياكازان للشيوعية أثناء تحقيق لجنة النشاط غير الأمريكي[٢٤]. وما يؤول إليه براندو كترجمة معاصرة للغربى (للويسترنى) الشريف الذى يأتى من الصقيع وكازان يعيد بعث أكثر أساطير هوليوود قوة، القوى المحررة لغربى (للويسترنى) المنعزل، في الموضع النقيض، مدينة الساحل الشرقى .

تتطلب بساطة الفعل شاب، بطل للطبقة العاملة لكن في الوضع العكس لميلودراما سوء الحظ يتطلب الأمر تضحيات الضحايا، الشريك الأسود لهارسون فورد في فيلم «شاهد عيان» Witness سوني كارلوني في الأب الروحيGod Father ـ الجزء الأول ـ سال مينو كالبالغ المنغرل الذى يؤله جيمس دين في فيلم « ثائر بدون سبب» تعتبر التضحية بالقريب وبالحبيب هو الباعث للانتصار لهؤلاء الذين يبقون على قيد الحياة.

وهكذا فلم تعرف الميلودراما إطلاقا العلانية Openness أو التجرد أو عرضية التجزيء للفيلم الواقعي الجديد.

وعادة ما ينمذج التأكيد الأمريكي على التحديدية Determinism كصعود اجتماعى أو كتحرر من سوء الحظ . يجب على الحدث أن يحول موقفاً كى يخلق موقفاً جديداً ويحرك القص قدما (٢٥) وبهذا المعنى فالموقف التأسيسى لابد أن يعرض بعضاً من الدقة الطبيعية والموقف النهائى يعرض القليل منها جداً.

خاول جيل السبعينيات من المخرجين الأمريكيين- من أصل إيطالى، كوبولا Coppola سكورسيسى Scorsese وشيمونى Cimino استخدام الأسلوب الملحمي لفيسكونتى وبازولينى في حكاياتهم عن الحياة الأمريكية الحديثة.

وهكذا تم اقتراض الطقوس العائلية ، أوضاع العمل ، تتابع مشاهد الملاكمة ، علاقات القرابة في الكنيسة ، ثم عاد ـ كل ذلك ـ إلى داخل ميلودراما حية .

تحقق النجاح العظيم في فيلم الثور الهائج Raging Bull أكثر أفلام مارتن سكورسيس قوة حيث يعالج الميلودراما الهوليودية لأول مرة خارج مسألة الخير والشر . وهكذا فإن بطل الملاكمة جاك لاموتا Jake la Matta لايتبع خطوات براندو - تيرى مالونى - أو بول نيومان - روكى جرازيانو، كنموذج للرقى الأخلاقى خلال النضال والتضحية . فهو يمثل خليطاً من روكوو سيمونى، خليط شيطانى من ملاكم خير وآخر شرير لفيلم فيسكونتى ، محدد ومخلص ، غير أنه متزعزع أيضا، فاسد وبارانويد . علاوة على أن حكايته هى قطعة زمنية صورت في أماكنها بالأبيض والأسود بصوت مهموم Souce فترة الأربعينيات هى فترة سينما الواقعية الجديدة الإيطالية، لاحقا وقد أصبح مكرشاً عانى لاموتا من فترة عصبية ، فعمل روبرت دى نيرو وفي ملهى ليلى حيث يستشهد بحديث براوندو الشهير لرود ستيجر نادباً فشل تيرى كملاكم . وقد تم تصغير التاريخ الوثائقى الاجتماعي والمزاوجة Dauble المرجعية لتاريخ الفيلم معاً . خلال تنويعات الحداثة الجديدة لشكل الفيلم الواقعى الجديد وميراث فيسكونتى وبازولينى وأيضا الموجة الفرنسية الجديدة وسينما الحقيقة Cinema - Verite، يقدم سكورسيسى بعداً للميلودراما الطبيعية التي إفتقدتها خلال الخمسينيات.
لكن يعتمد نجاح الفيلم بالضبط على استدعاء تلك الفترة التي نضجت فيها الواقعية الجديدة.

من السهل الآن إدراك لماذا تعد السينما الأوربية ، وليست الأمريكية هى مصدر المتاهة النفسية للحداثة الجديدة – وهى لاتدين بالكثير فقط للحداثية الجديدة ، فهى قد تجاوزت الحدود التي التزمت بها الواقعية الجديدة . في إيطاليا بعد التحول من الواقعى الجديد إلى الحداثى الجديد هو غالباً تحرك نفس المخرجين إلى شكل جديد من السينما . ويتضح هذا بجلاء في سينما روبرتوروسيلليني وفيريدركو فيلليني . يعلل فيلم رحلة لإيطاليا- Vayage to italy بدون توفيق – خلق شكل سينما مختلف تماماً عن فيلم بايسا Paisa وأعطى فيلم الطريق La strada إشارة بسيطة لتلك البراعة الفنية المعقدة التي ظهرت في فيلم ٨,٥ يتحرك بازولينى من نصف الدنيا demi-monde البروليتارية في فيلم متشرد Accatone إلى البورجوازية السريالية surreal في فيلم Theorem حيت صورة figure هي الملاك تيرنس ستامب و ليس فرانكوشيتى .

ولم تزل كنائية metonymic وليست استعارية allegorical في هذه الأثناء تحرك أنطونيونى خلال كلية عصر الواقعية الجديدة من الوثائقية خلال الإمساك بما لايزال استقصاء سرد الواقعى الجديد لفيلم «الطمع» il grido إلى ثلاثيته العظيمة لأوائل الستينيات. وتعد هذه الحركة أيضا حركة قدما ومتصاعدة تجاه عالم البورجوازية . عند بونويل تعد الحركة حركة طبوغرافية . حركة من الفقر والعنف في «البائسون» Los Olvidados المكسيكية وقناع التقوى الدينية لـ فردينيا Viridiana الإسبانية إلى الطبقات العليا الباريسية في فيلمى حسناء النهار Belle de jour وسحر البورجوازية الخفى . Discreet charm of the Bourgeoisie وتلك هى برجوازية جديدة ، مواتية ، مستقرة من الناحية الخارجية لفترة الحرب الباردة. غير ان ذلك الانتقال جذريًا.

وتتطلب الصورة العميقة تحولات في الشكل والرؤية الجديدة التي لاتستطيع لا حرفيات الواقعية الجديدة ولا السينما الهوليودية الخاضعة للرقابة الذاتية أن تنتظم فيها .

اتحدت الحداثات الجديدة والتكيف الجديد للفئات الوسطى الغربية لتقديم إجابة جديدة ، في أوربا من خلال سينما الالتباس الروحانى والإدراكحسية وفي أمريكا من خلال الأساطير المتحولة المدنية نفسها للفيلم الأسود Film noir إلى الالتباسات الأوربية . كانت الأخيرة شرطاً إضافيًا لنهضة الفيلم الأسود من ١٩٧٠ فصاعداً . وتعد أفلام كلوت klute ، سائق التاكسى Taxi Driver، الحى الصينى China town، American Gigolo وحرارة الجسد Body Heat إعادة لتمثيلات الأسطورية

للمعضلات البورجوازية عن الثروة والجنس Sexuality والتي تدين بشدة بأسلوبها المتجدد للصورة الحداثية للاوربيين. ومع ذلك تظل هذه الأساطير - في نفس الوقت - داخل صياغة الميلودراما الأمريكية هذا ملمحاً للسينما الجديدة مابعد الاستدديو والتي بدأت مع فيتنام.

فسيستحيل الميزانسين Mise- en - scene في سائق التاكسى أو حرارة الجسد بدون الخصائص الحلمية Oneiric لفيلم برتولوتشى الممتثل Conformist بينما يعد الإدراك الوجودى للشر في فيلم أرثر بن «بونى وكلايد» Bonnie and Cly de وفي فيلم الأرض الشريرة Badlands لتيرانس ماليك ، وعياً ذاتيًا مشتقاً من فيلم جودار «على آخر نفس» About de souffle فأن الحداثات Modernisms غير قابلة للتعيين بوضوح ، وغير مشموله بأشكالها الخاصة . فهى تناصية intertextual فما تبتكره يمكن استيعابه وإعادته عن طريق الميلودراما، لكن غالباً في شكل مشتق راق.

تعد الصور images الجديدة العميقة للبورجوازية التي بدأت مع لمسة الشر Touch of Evil، والمغامرة وعلى آخر نفس About de souf le دلائل على التعزيز الحرفي للصورة التي تحدثنا عنها في الفصل السابق . اللقطة الكرين (الكاميرا محمولة برافعة ) الافتتاحية السريعة وحركة الكاميرا المعقدة في فيلم ويلز، ولقطة التتابع الدائرية - بـ ٣٦٠ درجة - عند جودار، الإضاءة الخارجية الأساسية لأنطونيونى، يكشف كل ذلك عن صورة للفيلم بطرق جديدة . معدلات الشاشة الواسعة كتلك التي استخدمها انطونيونى في ثلاثيته او أندريه مونك في حجم السينما السكوب الأبيض والأسود لرائعته غير المكتملة « المسافر » أو عدسات ١٨,٥ ميللى التي استخدمها ويلز لأول مرة في لمسة الشر والمحاكمة، يتمتع كل ذلك بأهمية متساوية . لكن تعقيدات تجربة البورجوازيين التي حدثت على المستوى الحرفي لسينما الستينيات بسبب قوى حضورها المعززة تعد ممكنة بالمفارقة فقط خلال حركة في الاتجاه المعاكس .

في العبارة الاصطلاحية Idiom يولد تعزيز الصورة أيضا إزاحة للصورة وخلال هذه العملية الغريبة والمؤثرة ، تبدو الصورة مرتدة على نفسها. إنها أقرب ، أكثر حميمية ، أكثر كلية للوجود .

يأخذنا الفيلم إلى حد كبير بالقرب من الشخصيات والأحداث وذلك كما في التصوير الداخلى الحميمى لدوجلاس سلوكومب Douglas slocombe لفيلم الخادم (1963) Te servant. في تحليل جوزيف لوزى Joseph losey غير المباشر والممتاز للحالات الإجتماعية الإنجليزية تعد الكاميرا عين مستكشفة فهى تطوف أمام شخصياتها خلال الغرف وفضاءات منزل مدينة شيسليا الجميل. إنها تشارك حميمية المكان كما لو أنها الشخصية الخامسة لرباعية الحب الملتبس السيد والخصيبة، الخادم والخادمة. غير إننا نشعر بالبعد وبمسافة بعيدة عنهم إستناداً إلى نفس هذه الحميمية. تتكافأ الكاميرا مع القوة الهادئة للكاميرا المنطوقة في سيناريو هارولد . Harold pinter كوسيط بصرى تجعل الكاميرا المسافة بين شخصيات الطبقات الاجتماعية المختلفة مكانية وعاطفية في نفس الوقت.

تصير أبعاد alienation الصورة عميقة ومتشابهة لأن هناك عملية تمركز مكانى خلال السرد. يكمن سحر لوزى، كما هو الحال عند بونويل في الانحلال الجنسى للبورجوازية الثرية. علاوة على أن حميمية الكاميرا _ عنده - ليست ميلودرامية. فهى لاتكمن في اللقطة القريبة جداً وفي لقطة رد الفعل مثلما هو الحال في حضور الكاميرا حيث تراقب بغير تدقيق، حيث توجد داخل الاماكن والحجرات التي تصورها، داخل الشاشة وأيضاً في مواجهتها.

ويمكن تحقيق حميمية التمركز المكانى بوسائل أسلوبية متنوعة، بمبالغات اللقطة الطويلة، غياب اللقطة القريبة ولقطات رد الفعل، عبور محور ١٨٠ درجة، التغيرات اللدائنية (البلاستيكية) في فضاء الشاشة، ولذلك لايعد التمركز عادة حرفيًّا Literal فحركة الشخصيات تجاه جوانب الشاشة تعد أقل قوة من تضمين أن الشاشة ذاتها لاتزال تحتل إطاراً محدداً داخل مكان وزمن، أن هذا الزمن لم يزل متتابعاً ومستمراً، أن المكان مايزال مربوطاً بإطار الشاشة. والنتيجة غالباً هى نقص اتصال بين اللقطات أو بين المثير والحدث.

تبدو الكاميرا الحداثية في تصوير قصة بدون رويها، أن تعرض حدثاً بدون مثير مسبق. والنتيجة المحيرة هي أنه على المتفرجين أن ( يرقعوا ) piece أنفسهم معا، طالما إنه لايوجد نقاط فاصلة سردية في الأصل من تتابع الصور المتحركة.

وهنا يعتبر جودار هو الأكثر جسارة والأكثر جرأة للمبتكرين الحداثيين. في مقالتها الممتازة عن المخرج الفرنسى أظهرت «سوزان سونتاج» مهارته الفريدة في ربط الميلودراما السينمائية مع أشكال مجردة للتكوين جاعلاً الحدث السينمائى مع خطوط الحبكة العضوية التي يمكن نيلها عن طريق مشاهد مرتجلة، معوقات خارج الشاشة Offscreen، تعليقات بصرية، الأصوات من خارج الكادر وأخيراً تحليل الشخصيات أنفسهم، وهم في موضع المعلقين المنفصلين. تعتبر الأفكار عناصر شكلية لم تصاغ كى تصور معنى دائماً كى تكسر القص. علاوة على أنهم قد وضعوا بانحراف عن الحدث(٢٦).

إزاحة الصورة من خلال تعزيز الصورة. المفارقة مركزية. إنها تظهر الحد الذى عنده تشـــير إرادة القوة المحاكاتية Mimetic إلى فقدان البراءة. أسلوباً تستطيع كل من اللقطات البعيدة، القطعات القافزة ( االمفاجئة )، الكاميرا المحمولة باليد، عبور الخط (الوهمى)، لقطات المستقبل Flashforward، الموضع - من - الكاميرا، الرجوع إلى الماضى غير الدال، اللقطة المكررة، أن يحول السرد الكلاسيكى. ولايسرد فيلم على آخر نفس ولا المغامرة الأحداث بطريقة تقليدية : لا يسرد أى منهما الأحداث التقليدية. إنهما بالأحرى يلعبان على إبعاد المتفرج عن الصورة وإبعاد الشخصيات البورجوازية عن الأعراف البورجوازية. تعد آثار الإبعاد هذه فعالة جداً لما بعد _ الإبعاد - البريختيه. إنها تعزز إدراكنا بضعف السيطرة الطبقية وتحثنا لتقييمها بدون خطوط مرشدة تعليمية. لاتزال شخصيات الفيلم هم نجوم الميلودراما الهوليودية. تطلب هوليود من جمهورها أن يندمج مع الأجرام السماوية Heavenly bodies لنجومها، بينما الحداثيون الجدد يتحدون الجمهور رؤية أشكال الإزاحة الإنسانية التي توجدها الصورة. «فالصورة تحثه على ألا يتماثل مع الشخصيات بل على تقييم الأحداث. فالصورة المزاحة تسلب البورجوازية _ من - براءتها».

تزيل فعالية الأبعاد البورجوازية عن المركز الأخلاقى للكون. لزمن صار لهذه الصورة متعادلة التكافؤ Polyvalent للبورجوازية الجديدة نجومها مثلما الحال في الميلودراما الشعبية. ففى الستينيات

والسبعينيات هناك إيف مونتان، جان بول بولمندو، آنا كارينا، جان كلود بريلى، مونيكا فيتى، جان مورو، مارشيللو ماسترويان، الآن ديلون، أنتونى بيركنز، جان لوى ترنتيان، دومنيك ساندا، جاك نيكلسون، ليف اولمان، ماكس فون سيدو، وبيبى أندرسون، كل هؤلاء اعتبروا لدى النقاد نجوماً للسينما الجديدة. غير أنهم يعتبرون صوراً للإزاحة وليسوا أيقونات للإغواء. لكن هناك القليل من تجاوز الجمهور إلى داخل الصورة، صورتهم.

ولايجب، علاوة على ذلك، فهم الإزاحة هنا كقطيعة عن العواطف، عن الشلل العاطفى، رؤية مطابقة للموضة في البحث النقدى للإبعاد الذى ساد النقد السينمائى للستينيات. فيمكن التعبير عن المشاعر غالباً بدون حل وسط. فهى معقدة ومتقلبة، ضعيفة ويصعب التنبؤ بها. ولايمكن تجسيد بقاء الإحساس المتناقض (المتكافئ الأضداد abmivalent) داخل وضع محدد للإبعاد. وحيث لا يوجد شيء مسبق فإنه مسئولية توليد عاطفة تقع على عاتق الجمهور. فالإحساس يجب الاهتداء إليه بواسطة الجمهور.

كظاهرة طبقية أعادتنا الصورة العميقة الآن مرة ثانية إلى الثيمة التي بدأنا بها هذا الفصل، آلية المزاوجة. تعتبر هذه العملية إبعاداً distancing مزدوجاً، الإبعاد الأول للشخصية البورجوازية والثانى إبعاد للمشاهد البورجوازى. تعزيز الصورة، إزاحة الصورة. هذه العملية ليست وقفاً على طريقة معينة للحياد العاطفى، الوهم الجمالى لوجود علاجى أو خالٍ من التحيز. بل على الأحرى أنها تستثير طيف تغيير المسافات العاطفية. فالمشاهد والشخصية يتلامسان عدة مرات غير أن علاقتهما تظل - باستخدام كلمة أدورنو - تتميز بعدم التطابق. فلكل من الشخصيات والمشاهدين «آخرهم الغائب» من حيث يكونون - عرضيًا مبعدين. لو أن شخصية الشاشة هى الآخر الغائب للمشاهد، فإن شخصية الشاشة تستطيع عرض ترجمة أخرى للذات أو حتى عدة ترجمات للشخصية المحتملة، حيث يصبح الكل مزاوجات محتملة. وما يشاهده المتفرج هنا يشبه غالباً مجموعة من المرايا العاكسة إلى مالانهاية له.

تتلامس الصور العميقة مع الآخرية Otherness البورجوازية بطريقتين. عن طريق إبراز الامتياز الطبقى الذى يعنى ثروة، فتنة، جنسية، سلطة، فالأمر يستوجب السؤال عن هذه الأشكال المصدقة للذات التي تنتمى للواقعية الجديدة، والميلودراما الطبيعية، أشكال ذات التي هى نسبيًا

بريئة، والتي هى بدرجات متفاوتة، شبيهة الطفل، مراهقة، مباشرة، بطولية، متواضعة، بروليتارية.

في فيلم المغامرة تشاهد مونيكا - كلوديا - وهى تقوم بتسلية التودد المرتبك لثنائى صقلى صغير في مقصورة القطار حيث يبرز الرجل مذياعه الترانزستور للمرأة بقصد واضح. تتجه بنظرها إلى الممشى كى تشاهد سادرو ينقض عليها وفي الحال يزاح مزاجها بالتطلع (الجنسى) إلى انزعاج. لكن من موضعها هذا، فإن القصد والنتيجة واضحان بدرجة قليلة. وتفسح ببساطة نظرتها إلى الثنائى الطريق إلى تعقيد النظرة بينها وبين ساندرو.

وقد ثقبت طقوس التودد غير المقبولة بسرعة بعد اختفاء آنا بواسطة التباس وخوازيق الخيانة والتي تعد كثيرة. في فيلم برسونا لبرجمان تتمنى الأخت ألما Alma أن تصبح مثل اليزابيث فوجلر، النجمة الممثلة الشغوفة بها، لكن هذه الأمنية نفسها تتسق بواسطة اليزابيث البكماء كعناد، كأداء لنجمة مدربة كشكل للسيطرة.

وكما سوف نرى تعزف المزاوجة الحديثة على الإزاحة والرياء للآخر من فيلم سيدة - من - شنغهاى - وداور Vertigo و٨,٥ والممتثل وعام الحياة في خطر.

فهى تستخدم تعزيز الصورة من أجل إضعافها، وتستخدم السفسطة العقلية للشخصية البورجوازية من أجل تفكيك فكرة الشخص.

وتعد قوة النظرة واحدة من وسائلها الحاسمة، التي تعتبر - كما سوف نرى - أساسية للسينما الحديثة.

# ٤ قـــوة النظـــر



بمعنى ما، تعتبر كل تكنولوجيات المشاهدة، امتداداً للعين الإنسانية[١]. في عصرنا الخاص هذا عندما تكون مثل هذه التكنولوجيات بمثل هذه الغزارة، فنحن نعيش في نطاق ثقافة عيانية حقيقية، برغم إنه مايزال هناك فارق غير هين بين العين والكاميرا، بمعنى أن إحداهما لا تتماثل مع الأخرى.

تفتقد العين الإنسانية لقوة رؤية الكاميرا وعمق المجال، غير إنها لا تتقلص إلى حد الإطار المستطيلى[٢]، في أحوال كثيرة، تظل العين والكاميرا منفصلتين إحداهما عن الأخرى، ذلك في أفضل الصور المطابقة للأصل، فيمكن حرفيًّا بالنسبة للكاميرا وضعها في أى مكان كما يمكن نقلها لأى مكان. تتبع اللقطة الافتتاحية الشهيرة المأخوذة برافعة كرين Crane في فيلم لمسة شر Touch of evil مسار طائر جارح، انقضاضه وتحويمه في مواجهة فريسته الإنسانية المتحركة، نسر فضولى استطاعت العين أن تحاكيه. علاوة على أن كاميرا ويلز ماتزال مرتبطة كاملاً بالنظرة الإنسانية. وتعد اللقطة واحدة من اللقطات التي نشاهدها باستمتاع، وهى واحدة من لقطات السرور المثير، وذلك سواء تمنينا أن نكون هناك أو لا نكون، فكاميرا ويلز قد أظهرت لنا القوة المأمولة للنظرة.

في المجتمعات الحرة، تتملك قوة النظر ملمحاً أساسيًّا لما يسمى بالحداثة التي تفسر هنا بقوة المراقبة، كشكل من المراقبة المتنامية في العصر الحداثى حيث تكتسب كل السلطات المؤسسية معرفة بموضوعاتها في مختلف المواطن، في الحجرات، المنازل، المصانع، الثكنات، المدارس وأماكن العبادة[٣].

وقد أشار فوكو Faucaut إلى واحد من الأصول الجوهرية للمراقبة، وهو ذلك الذى يتمثل في ذلك الاكتشاف لعصر التنوير، ويعد جهاز بنثام البانورامى نموذجاً فضائياً للاستخدام في السجن حيث تسمح شفافيته الدائرية بالمراقبة المستمرة لكل المساجين من نقطة محددة[٤]. لقد مزج التنوير بالاستخدام العملى لطوباويته الوظيفية الخاصة بشفافية ستعمل على تعزيز السلطة من خلال المعرفة.

سيمكنها ذلك من النظر إلى موضوعاتها بطريقة مستمرة دون، كما كان يفترض، استثارة أشكال التمرد التي تتفجر كرد على الأعمال الوحشية الفيزيقية.

وهكذا اعتبرت المراقبة، منهجيا، بديلاً عن العنف. وأيضا بسبب كون هذا الجهاز للمراقبة في بداية المجتمع الصناعى، فقد مهد الطريق إلى الأشكال اللاحقة للمراقبة عن طريق أجهزة أخرى، والتي يصعب حصرها الآن في العصر الإلكتروني، فهى عديدة جدا، التليسكوبات، التليفونات، الكمبيوترات Bugs، الدوائر التليفزيونية المغلقة، مسجلات الصوت، كاميرات بكافة الأنواع والمواصفات، الأقمار الصناعية، أجهزة الإحساس، الأشعة الحمراء وأشعة الليزر في عصر المعلومات، فإنه كان على تأليهات عبادة المعلومات، أن تعزز تكنولوجياتها المعقدة الخاصة. وقد تم تطوير الكاميرا، كجهاز، كجزء من ثقافة المراقبة التي تم تعزيز إمكانياتها. ولهذا فقد قدر للسينما كوسيط أن تكون الوعى ـ الذاتى رفيع المستوى.

كان هناك اتجاه عند كل مخرجى الحداثة العظام للمجادلة حول قوة النظرة والكشف عن حساسية الكاميرا كآلة طوعية.

في البدايات المبكرة لسينما الصوت ( الناطقة ) الحديثة، تعد التباسات عين الكاميرا محفورة بوضوح في فيلم رينوار «قواعد اللعبة» La Regle du jeu. وقد أعلن رينوار أن حركات كاميراته قد استهدفت إحداث صدع للإدراك العادى عند تصوير مجموعة دقيقة من النهايات المتكاملة(٥). فكاميرته تتجول داخل القلعة غالباً من مجموعة واحدة للأحداث إلى أخرى دون إظهار تركيزها على أى منها. وبهذه الطريقة أمل رينوار أن يهرب من طغيان نظرة الكاميرا، التي تعالج بطريقة طبيعية ما يشير إليه مقصد سرده الواضح. وهكذا تبدو حركات كاميرته عفوية وغير مباشرة، لاتصوب تجاه أى جهة بهدف واضح، في نفس الوقت، تصبح الكاميرا عيناً بدون موضع بدون منصة، بدون مركز.

وربما استطاع في هذا الفيلم المميز تحقيق شيء آخر أيضا. حيث إن العلاقات الغرامية والدراما تندلع في الصالات ودهاليز القلعة، فإن الكاميرا تمتلك أقل نظرة مركزية ناظرة إلى لاشيء بشكل خاص من حادث الطفيلى المتطلع في المشهد، أحياناً تتحرك مع الحدث كى يتوفر لها رؤية أفضل، وأحياناً ترتبك لأمر ما بشكل مفرط أكثر من لقطة العينن أسلوب الكاميرا هنا شديد الارتباط بتيمة رينوار. تزدهر عين – نظر – الكاميرا في الكثافة المطردة للأحداث العديدة، لفشل انحلال الميلودراما إلى فارس، كما إنها بالمثل تنذر بالاختراق داخل المأساة.

ويتغير التكوين داخل اللقطة المفردة بسرعة شديدة لدرجة لا تستطيع العين أحياناً أن تستجمعها كاملة، ورينوار يعتبر محقاً في التركيز على غموض الواقع هنا، فلا تعد أى «دراما» إلى هذه الدرجة أو تلك أكثر أهمية من الأخرى. ولا تتمتع أى منها بامتياز خاص بالتأكيد.

علاوة على ذلك، فما أنجزه أيضا هو تحويل وضع النظرة - العين - الإنسانية، محولاً نظرة المشاهد من خلال النظرة المتغيرة للكاميرا. يتملك خياله الملاحظ، على مستوى معين، امتداد - تمركز قصير. وعلى مستوى آخر، فإن عدم التماثل بين الشخصية والمتفرج وفشل الأخير في التعرف على أية ابطال يتم حدوثه من خلال التغيرات المحيرة. فنحن نلهث أمام إزاحة الكاميرا للشخصيات المهتاجة من حجرة لأخرى، وكل فعل أو حركة تعتبر أكثر عمقاً بالنسبة للباقى. تتعامل كاميرا رينوار مع خاصية الارتباك ثم تحويلها إلى قصيدة بصرية.

هذه المشاهدة الكسولة تتسارع إلى حد السعار، وتبطئ إلى حد النظرة المعوقة في إنتاج أنتونيونى. ففى بداية اللقطة العرضية لفيلم «المسافر» - ١٩٧٥ - يحاكى المخرج - ساخراً - المسافة بين الكاميرا والنظرة الإنسانية عندما تشاهد الكاميرا من مقهى إسبانى بكسل السيارات وهى تعبر الشارع في الخارج. فهى تميل يميناً أثناء أزيز سيارة لفترة، ثم تغير الاتجاه فجأة كى تميل يساراً لمتابعة سيارة أخرى قادمة من الإتجاه الأخر. تبدو حركة الكاميرا كأنها تمسك بالطريقة التي نحرك بها نظرتنا للخلف وللأمام في حب استطلاع كما لوكنا نجلس بكسل ونحتسى مشروباً وننظر إلى العالم من حولنا. لكن يستثير دوران الكاميرا المفاجئ الانتباه لنفسها كأمر «غير طبيعى» في نفس الوقت الذى ستبدو فيه نفس حركة النظرة الإنسانية طبيعية تماما. في فيلم «انفجار» Blowup 1966 يظهر أنتونيونى بطريقة جلية جداً الاختلافات بين واقع التصوير الفوتوغرافي والإدراك الإنسانى. تظهر تكبيرات الصورة التي التقطها بحديقة لندن، توماس، المصور المحترف الذى لعب دوره ديفيد هيمينجز David Hemmings، إيحاءً بحدود ذراع تمسك بمسدس داخل الأدغال، ولا تستطيع العين الإنسانية أن تراها. غير أن توماس مشغول أيضا بالتقاط صورة فوتوغرافية لمرأة (فينسيا ردجريف) وهى تتلاقى مع حبيبها المزعوم، يلاحظ مؤخراً ما كان أكثر وضوحا، بروز الجزء السفلى من جسم الحبيب من وراء جذع شجرة. لايتمكن المتفرج من رؤية الذراع أو المسدس داخل الأدغال، غير إنه يستطيع رؤية ذلك الجزء من الجسم المستلقى على العشب. لكن في دورة - محورية - أخرى، من غير

المستحب عمل ذلك، حيث لا تثير لا الكاميرا الفوتوغرافية، ولا كاميرا أنتونيونى السينمائية والتي تظل مشغولة بتصوير توماس، الانتباه لذلك الجزء السفلى من الإطار في اللقطة. فانتباهنا مركز على الجزء العلوى من الإطار، ذلك الاتجاه حيث تختفى المرأة.

ولأن المتفرج لن يستثار إطلاقاً بواسطة توماس أو المخرج إلى ما لايمكن بوضوح رؤيته، فإن الأقدام الساكنة للجثة تظل غير مرئية. فقد تم توجيه النظرة لمكان آخر. من ثمة يتباعد اقتراب العين والكاميرا. فالكاميرا توضح أكثر أو أقل من العين البشرية. وفي هذا السياق فإنها تظهر حدودها وقوتها. وتباعاً يتضح أيضا رغبة النظرة وقابليتها للسقوط. ففى الصورة البرجوازية تصبح قوة النظرة وحدودها مركزية. وتصبح النظرة شكلاً للرأسمال الثقافي، للقوة الرمزية التي تستحث سراً حلم القوة المادية.

تفحص النظرة البورجوازية بسرية عالم الآخرين لأنها تستطيع أن تبهج في الرقابة الرمزية التي تعد بها نظرتها Look إنها تؤكد على القوة الرمزية التي تتجاوز المستويات الدنيا وتتنافس مع ـ من أجل - الأنداد الطبقيين في العلاقات الجنسية تفحص النظرة الرجولية عالم النساء، وتركز على موضوعها للرغبة المختارة ويتم الحط من أساسياته، والرغبة غير المحددة بهدف الوصول إلى نقطة فريدة، حيث تدخل القوة الخيالية الواقع الممكن، غير أنها تُختبر كى تكون، كما هو الحال في فيلم «السيدة من شنغهاى» the lady from shanghai خداعاً في كل الأحوال فإن الرغبة في الرقابة لا تنفصل عن تساؤل المعرفة. لو أن المعرفة - عبر ومع النقود والنفوذ - تعد شكلاً للسلطة، فالمعرفة عن طريق الصورة، تصبح شكلاً للأسر المحتمل، للاستيلاء الرمزى للصورة. لو أن النظرة الإنسانية تعد جزءاً من الطلب على المعرفة، فأنها تعد جزءًا أيضا من الطلب على المعرفة الذاتية.

ويفسر هذا كلية الوجود للمزدوج والمرآة والانعكاس في السينما الحديثة. وهكذا فإنه يمكن أيضاً للنظرة أن ترجع إلى الذات. يعد فيلم فيللينى ٨,٥ - ١٩٦٣ - امتداداً كنائياً لعودة الكاميرا إلى مبدعها الظاهرى، فهو فيلم عن مخرج، يؤدى دوره، مارشيللو ماسترويانى، ويعكس بوضوح صورة فيللينى الذى لا يستطيع إجبار نفسه كى يخرج فيلم رقم ثمانية ونصف، نفس رقم ٨,٥ قد أصبح في حقيبة فيللينى، كقائد ماهر لأوركسترا النظرة السينمائية فإن ماسترويانى يعد المعلم المؤقت لخيالاته السوريالية، حيث يتمنى دائماً ترجمتها إلى فيلم. في نفس الوقت يعوض عن إحباطاته

العملية لإخراج فيلمه، بخيالات السيطرة على النساء، تلك الخيالات التي تشعر بأنها محكوم عليها بأن تظل حبيسة خيالاته فقط. والفيلم يصور تلك الخيالات المتبقية من مخرجه الغير مقدر لها أبداً أن تصبح فيلما. لكن عبر عملية تحديد أماكن التصوير، يتمنى ماسترويانى الهروب من الكثير من حياته الفوضوية غير السعيدة. وكما تحاصر تلك الحياة الغريبة الشخصية بإحكام، فإن النظرة تعود إلى نظرته Loo الحزينة. هكذا أصبح الآن في فعل التحضير لفيلمه بكل أنواع مساعدى الكهنة Colytes والجلادين، والممثلين الطموحين، بكاتبه ومنتجه، وبالوسيط وأخيراً بعشيقته وبزوجته، كل هؤلاء في ارتباكاته الكبيرة، يراقبونه، وهكذا ترجع نحوه النظرة الجمعية وهو غير قادر على الهروب منها.

فالمخرج الذى يطمح إلى تصوير العالم كعروض خاصة، لايستطيع إطلاقاً، الإفلات من كاميرته البانورامية، يراقب باستمرار ويطارد وهو يستجوب ويهاجم بواسطة هؤلاء المحيطين به المضطرين إلى قبول شهرته. في واحدة من ثلاث نهايات لفيلمه، حيث تبدو جميعاَ متعادلة، يختبئ تحت منضدة أثناء المؤتمر الصحفى ثم يقوم بتصوير نفسه. يمكن إيضاح عودة أكثر خصوصية للنظرة في لقطة مؤثرة في منتصف مشهد فيلم برجمان: «برسونا» - ١٩٦٦ - حيث تصور الكاميرا الأخت المنعزلة آلما (بيبى أندرسون) في لقطة بعيدة في مواجهة شاطىء البحر بدون، على مايبدو، حضور مريضتها (إليزابيث فوجلر) - ليف أولمان - بعيداً عن مظهرها الذى نادراً مايظهر بوضوح. لكن فوجلر تقفز من الوضع السفلى إلى داخل الشاشة في لقطة قريبة متوسطة. ماسكة بكاميرا كى تلتقط صورة فوتوغرافية - داخل مجال كاميرا سفين نيكفست Nikvist كما لو أن، منتجه الوهم الطبيعى، كاميرا المخرج، ليست هناك، كما لو أنها تلتقط صورة فوتوغرافية للجانب الآخر من الشاطىء الموحش حتى ذلك الحد الذى تسير فيه صاحبتها. يعطى فضاء خارج الشاشة تحديداً استثنائياً عن طريق الحركة الرأسية.

من أسفل الصورة تنبثق أولمان فجأة، ومثلما يعين المتفرج ومعنى الحركة في انتقالها المفاجئ من الوضع الجالس إلى الوضع الواقف، يتم تصويرها عن طريق نفس الذى يراقبها. يبدو الأمر كما أن ضغط أولمان على المحول قد أمسك بمفاجأة النظرة Gaze التي سببتها فجائية حركتها ثم يقوم بتسجيلها للأجيال القادمة. إنه أيضا الفعل الانتهازى لمراقبة شخص ما، يبدو شكلياً تحت المراقبة،

الانتقام الرمزى من شخص يرى أنه في حاجة للرعاية. بواسطة تغير النظرة، فأنها تعزز قوة صمتها ( تقليدياً يعتبر تعبيراً عن مرضها ) في علاقتها بالثرثارة آملا. يثير غياب الحوار القوة البصرية لنظرتها. غير أن قوة نظرتها تعزز أيضا عن طريق تيمة المزاوجة بالفيلم. عند النظر إلى آملا البعيدة، يواجه المتفرج بمزاوجتها القريبة لـ الفه اليزابيث بتسريحة شعرها وملابسها المطابقة. يتكسر وهم المسافة من شخصية آملا كالمسافة من باثولوجيا Pathology المزاوجة عن طريق مفاجأة اندفاع فوجلر، تربص الكاميرا الذى أصبح تربصاً بالمتفرج عن طريق مزاوجه نظرة الموضوع.

بطرق مختلفة وبأساليب متناقضة يظهر المخرجون الأربعة جميعهم : رينوار انتونيونى، بيرجمان، وفيللينى قوة النظرة كوسيط مشارك، كشىء ما يتثلث بين المخرج، الشخصية والمتفرج.

تؤثر النظرة كرافدة - أفقية - مشاركة للرؤية، كشكل سينمائى لإرادة القوة، لنضال لايهدأ للسيطرة الروحية حيث لا تمثل النظرة مادة زائلة من أجل القوة FORCE، إنما تمثل مجال قوة حيث بدلاً عن ارتكاب شكل عنف على موضوعه، ينجز عنف أعراف التأطير السينمائى(٦). الأمر لايعدو نظرة انعكاسه حيث يحدث نضال في وقت واحد بين أبطال الفيلم وبين المخرج والمتفرج. ويتوسط فعل التصوير التعبير المركزى لإرادة القوة. تعد النظرة فعلاً خلاقاً ويمكن أن تكون مدمرة destructive ارتجاعية وسلبية، كذلك يمكن أن تكون فاعلة وإيجابية خلال تفسير الوعى الذاتى على فعل التصوير يُظهر من المخرجين بطريقة انعكاسية قواهم الحرفية للمعالجة، لتصوير طبيعة التصوير، وتغير نظرة المتفرج، لشد انتباهها أو تحويلها في المونتاج الأولى لفيلم برسونا يعالج بيرجمان هذه القوة إلى حد المبالغة الحرفية literal وذلك بتوضيح الصلة الانفجارية بين الكربون وبين حبات العنصر الفلزى التنجستين tungsten داخل آلة عرض ٣٥ مللى، وذلك كله أثناء تصوير مولد فيلمه الخاص. برغم ذلك فالفيلم له استقلاله السردى، القوة الداخلية للنظرة داخل الفيلم، وذلك كمصدر للصلة الانفجارية بين صوره الأساسية، شخصياته الأساسية، ويعكس ويزاوج القوة الخارجية للنظرة في النضال من أجل سيطرة المخرج على المشاهد. في فيلم دوار vertigo وفي أفلام هيتشكوك الكثيرة الأخرى تعتبر قوة النظر جزءًا من رومانسية الإغواء الحرفية - يعد الرفض البصرى optical للنظرةlook المرتدة من المرأة موضوع النظرة الرجالية، الرقص القلق لكيم نوفاك للعيون الزرقاء المؤثرة لجيمس ستيوارت، ميلودراما حداثية جديدة، التي تعكس تودد هيتشكوك

الدائم للمتفرج والذى له القول الفصل عن طريق رفض النظر إلى الصور التي تقدمها الشاشة، غير إنه يتمنى ألا يفعل ذلك إطلاقا. وهكذا بقبول عودة النظرة كاملة على الشاشة، تنظر نوفاك نهائياً إلى عينى ستيوارت اللذين في رفضهما الأولى بقلق، يطلقان تجاه المسرح رداً عميقاً على قبولهما الخاص بتلك الصور التي تراهما قبل المتفرج. ومع ذلك فيستحيل تحجيم النظرة إلى مجرد حيلة شكلية. فقد تنتشر بالتساوى النظرة الارتجاعية للمخرج للنضال المستقل من أجل القوة التي تحدث داخل الفيلم، في هذا النوع من القص توجد إرادة القوة عن جدارة كمعلم بارز للإبلاغ diegesis المتشظى.

تكمن رغبة توماس الغريزية في فيلم إنفجار في تأسيس سيطرة، جنسية وإدراكية، على تلك المرأة المجهولة التي صورها فيلمه في الحديقة.

تعد رغبته هذه في أحد مستوياتها تعبيراً يوتوبيا الستينيات المسطحة، العابرة، ارتباكاً منتشياً للمعرفة الفوتوغرافية والحسية. لكن كما في أفلام أنتونيونى الجيدة، فإن تتابعات الحدث تعد أكثر أهمية من أصول محركها التافه والعابر، تنسل المرأة بمراوغة من مراقبته المتشنجة وبغموض وتمزق الصور المكبرة المعلقة على حوائط شقته الأنيقة وتسرقه أثناء غيبته القصيرة، تمزقت نظراته وتمكست بأشلاء في فيلم بيتروير peterweir «عام الحياة في خطر» THE YEAR OF LIVING dANGEROUSLY عولجت بنفس هشاشة المراقبة كميلودراما سياسية اتباعاً لتقليد هيشتكوك (٧)

دوراق بيللى كوان (لنداهنت) الصبى - الأسترالى هو أيضاً مصور فوتوغرافي غير إنه وبالتساوى أستاذ عرائس في أرض العرائس الجاوية Javanese والتي لا تعكس قوى معالجتها حقيقة وضعه المادى.

لقد استعان بجاى هاملتون وجيل برايانت، صحفى استرالى وجاسوس إنجليزى وذلك في بداية حكم سوكارنو في جاكارتا، ويقود جهدهما الخطير حتى أن جاى، محققة المزدوج، قد تجاهل إشارة السياسة التي وضعها كوان مما أدى إلى إرهاق أعصاب محرك الدمى الهزيل عن طريق كتابة تقارير عنهما والاحتفاظ بها في الخفاء تحت المراقبة، تستطيع نظرة كوان البارعة في الحال أن تراقب العشاق. ولا يمكن اعتبار مايتم رؤيته حرفياً مجرد مراقبة. كما لو أن عيونه حاضرة هناك، تكتشف مايدور

خلال حوائط الغرف المغلقة. علاوة على أن كلاً من ويلز في «لمسة شر» Touchof evil، وكوبلا Coppola في « المحادثة» The Conversation 1974 قد أظهرا لنا قوة النظرة المركبة والتي هى حوارية بقدر ماهى بصرية. في كلا الفيلمين تلتقط حشرجات المحادثات لشريط التسجيل ذلك تماماً إلى حد أن النظرة المختفية ليس لها تأكيد مباشر. إنها امتداد للبصرى عن طريق الحوارى، للنظر عن طريق الصوت، لدرجة أن السيئين المندمجين للنظرة المراقبة هما تقريباً شكل واحد. بهذا المعنى فإن النظرة السينمائية تسمع كما ترى. وتوحى حدودها غالباً بما هو خارج اللقطة المسموعة تماماً مثلما توحي بما هو خارج اللقطة المرئية. ولهذا تعتبر النظرة صوتية تماماً كما هى بصرية، مزيجاً من الخواص البصرية والسمعية للمراقبة. تلك المراقبة التي من الممكن - كما سوف نرى - أن تكون غامضة أو صريحة، مرئية أو خفية. لكنها ليست وظيفة كلية الوجود الجوانية التي تعمل خارج - إطار - الكاميرا الثانية.

يتميز مصدر النضال المستمر بكونه، متعارض، متعدد الاتجاه. إنه ليس النظرة في حداثيات الفيلم وإنما هو النضال من أجل النظرة التي تحدد استخدام الكاميرا. فيتم تحديد الأشكال Figures داخل الفيلم عن طريق تبادلية النظرة. أشار سارتر Sartr إلى أنه في العلاقات الملموسة مع الآخرين، كأن تدير نظرنا تجاه الآخر الذى ينظر للخلف، تتلاشى نظرة الآخر، ولا نكاد نرى شيئاً ماعدا (٨). يبدو للحظة أن الآخر موجود وأن الموضوع يمتلكه الآن. لكن في حقيقة الأمر أن البنية الكلية للعلاقة قد تلاشت. بالنسبة لسارتر مايتم امتلاكه هنا هو مجرد - وجود للموضوع - في الفيلم ما يتم امتلاكه هو مجرد صورة الموجود، وأن نفس تجربة الفيلم مايتم امتلاكه هو مجرد صورة الموجود، وأن نفس تجربة امتلاك الصورة التي يحصل عليها الجمهور أثناء مشاهدة «المواطن كين» Citizen kane حيث يتأتى له امتلاك متتابعات رائعة من الصور لكين، لكن بقليل من الحس للفرد فيما وراء الأسطورة يحاول الفيلم إغراء الجمهور على البحث. يعتبر امتلاك أشكال الصور إغواءً فاوستيا في الحال ومصدراً للفزع الوجودى،فزع ذلك الذى يستطيع الفرار من النظر، الوجود الذى يستحيل امتلاكه.

في أفضل أفلام «الفيلم الأسود» Film noir الأمريكى، تنظر المرأة المغوية بدون التفاتة نظر، فهى على معرفة متواصلة بالنظرة المتعطشة للشاب المستثار والرجال الآخرين أيضا من غير إظهار

علامات واضحة لتلك المعرفة. يصبح معنى الإغواء هنا نسبيا، فمن المستحيل القول من أغوى من. يعيش الشاب المستثار بوهم إن هذه النظرة تقود تلقائيًا إلى تعبير رينوار عن تلامس البشرة. إنه لابد وأن هناك صلة أساسية وجوهرية بين النظر والتلامس. غير إنه في أفلام «سيدة من شنغهاي»، دوار وحرارة الجسد كانت المسألة قد حسمت بالفعل سلفاً كجزءًا من الفعل الملتوى المتناهى للمرأة.

توضح النظرة نفسها كجزء من القوة الذكورية، تماماً لما يعد غياب النظرة جزءًا من وهم غياب القوة الأنثوية.

تعد هذه الأفلام استثناءً طالما إنها قد تجاوزت إدراك الفيلم الأسود لما بعد الحرب الذى بمقتضاه فإن المرأة المغوية وقحة، منذراً السيدة dame بالقوة وبأن النظرة الرجولية تعود في شكل من التهديد الجنسى. كان هذا على التعاقب، في أفلام مثل تعويض مزدوج Double gndemmity وحساب ميت Dead Reckoning، ابتعاداً راديكاليًا عن نوع Genre الرومانسية التاريخية لما قبل الحرب. لكن برغم اختراق وضع جديد في تاريخ الميلودراما الهوليودية، يبين التهديد بالنظرةLook المعادة شفافية وازع الذى يخبرنا سلفا، وهكذا فهو يعيد طمأنتنا، بأن المرأة المغوية عدوانية لأنها متآمرة، متواطئة وخادعة. وهكذا تتماثل الجنسية الأنثوية مع الانتهاك الأخلاقى.

يستثير غياب النظرة Look في أفلام ويلز وهيتشكوك الخرافة والدهشة في نفس الوقت، كما سوف يثار، في استعادة الماضى، إخفاءً للقصد. ومن ثم فلا تعتبر المرأة أيقونة بسيطة لتهديد – خلال – القصد، تجسيداً شهوانياً للأذى المدبر. تعد بالأحرى مركزاً للنوازع المتناحرة، والصور المتعارضة، أيقونة للغير قابلا للمعرفة بدلاً من القابل للمعرفة، حيث يعد الصفاء حالة وجوهرا، قناعاً وطبيعة.

تعد العلاقة بين المراقبة والنظرة علاقة معقدة. كل الرجال في مجال النظر في فيلم « السيدة من شنغهاى» ينظرون مجدداً إلى إلسا بانيستر Elsa Bannister ومجدداً يتحسسون على بعضهم بعضاً وهم ينظرون إليها لدرجة إنهم يعتبرون مراقِبين ومراقَبين بنفس النظرة، مراقبين للآخرين من خلال تلصص متقطع لرغبتهم الخفية من أجل كبح الرغبة. وهى بدورها تبدو معظم الوقت لا تنظر إلى أى منهم، ولا تتملكها أى رغبة تسلط ولا رغبة واضحة.

ولكن تؤدى دورها على نحو جدير بالثقة بحبكة ملتبسة كمنسقة للجريمة أشد فساداً، يجب أن

تجعل من «مراقبيها» تحت رقابة غير مرئية طول الوقت. حتى إننا نراها تظهر عدم مبالاة ظاهرة تجاه مايحدث حولها. بينما تبدو النظرة الذكورية هنا قابلة للتبادل فإنها في فيلم «لمسة شر» تتجه اتجاهات مختلفة ومحددة في نفس الوقت. فبينما كونيلان Quinlan الفاسد وفارجاس Vargas الساذج يبدأن تحقيقاتهما المنفردة المتشابكة حول الجريمة، فإن جراندى Grandi المشتبه الممكن الأخير يجعل ابن أخته يتعقب ويرهب سوزان، زوجة فارجاس، تتثلث المراقبة فالواحد يراقب عكس مراقبة الآخر، وجراندى يراقب فارجاس أيضاً من خلال مراقبة ابن أخيه لسوزان، وعلى عكس فارجاس فأن كونيلان وجراندى اللذين هما شريكين روحياً في إفساد الجوانب العكسية للقانون، يراقبان أيضا ظهريهما لحساب كل واحد منهما. كرهان في لعبة القوة، تستقبل سوزان لا نظرة الإعجاب المرتابة الشائعة لإغواء الأنثى بل نظرة، التي ترفضها في البداية من خلال غطرسة عنصرية، تحديق معجب فزع، فهى مراقبة بحشد إرهابى بديل حيث تبدو النظرة كتدبير للانتهاك. لو أن نظرة العاشق في رومانسيات هيتشكوك هى مدخل لقبلة، فإن نظرة الخزي للجماعة في كابوس خرافة كابوس ويلز هى المدخل لسلب مسلح.

تصبح ارتباكات المسخ للمراقبة في «لمسة الشر» أكثر وضوحاً عندما نرى الشكل العكسى للمسخ في «بجوار نافذة» Rear window-1954 يستخدم هيشتكوك هنا حيلة الموضع الثابت للكاميرا حيث لايغامر بها أبداً حجرة جيفرز، فيما عدا لقطة واحدة، على عكس ويلز يقوم هيتشكوك بطريقة مؤكدة يثبتنا على نحو أقل تأكيداً فإنه لا يحصرنا في النظرة الثابتة.

ترتبط الكاميرا غير المتحركة بمصاب جيفرز الذى لايقوى على الحركة بسبب جبيرة جص بقدمه. ولهذا فنحن نعرف مكان أغلب الأشياء التي تخص جيفرز، حجرته، ونظرته داخل كل الشقق على الجانب الآخر من الفناء. لكن بينما تنظر مع جيفرز بتلصص خلال نوافذ مفتوحة في صيف قائظ، فإننا نرى بل نسمع فقط على نحو انتقائى، فهيشتكوك يرينا بطريقة مؤثرة كيف تصبح النظرة ضعيفة عندما يصبح جرس الأصوات ليس مرتفعاً بطريقة كافية لفهم معنى الكلمات. تبدو جميع النوافذ كأنها شاشات لكن هناك مساحات مخفية فقط في حجرة إزوالد لا تستطيع النظرة أن تتبينها. هذه المساحات مثل مساحات خارج الإطار بعيداً عن حضور مايمكن أن نشاهده.

من وجهة نظرنا تضعف على نحو مضاعف، حيث تصبح نقاشات الثنائيات المختلفة كعروض الميم المتشظية حيث تبعث على بهجتنا لكن عرض الميم لإزوالد يصبح معذباً في غياب مصاحبة الأصوات. وحيث إننا متورطون بنظرة جيفرز، أولاً من خلال العين المجردة ثم المنظار وأخيراً من خلال العدسات المقربة، فتلصصنا يستثار تجاه فضول فعال. وترتبط الرغبة لإتمام كل الصوت، بسبب طول النوافذ التي تحجب الحركات التي تراوغنا، بسبب ضوء هذه الأوقات، برغبة الكمال الجسمانى التي يفتقدها جيف. وتصبح النظرة يوتوبية، بالنسبة لجيف هناك قوة محاصرة تنشأ من جسمه غير المقتدر، بالنسبة لنا بإدراك إننا عندما نشاركه تلصصه، فنحن محجمون، وفي حاجة لتحرير آسر لغز الجريمة. تنبثق صدمة نظرة تطفلنا عندما يرى ازوالد، القاتل، جريس كيل Grace kelly تتحرك عبر الفناء تجاه جيف بخاتم الزفاف في يدها تستعرض الكاميرا نظرة إزوالد على الخاتم ثم تجاه نظرته المفاجئة للخلف عبر الفناء نحو جيفرز الذى يراه لأول مرة.

عند هذا الحد تبدو النظرة أداة ترتد إلى من أساء استخدامها. في فيلم دوار Vertigo رائعة هيتشكوك، تنعكس النظرة إلى حد لانهائى. إنها تبدأ من نظرة مخبر المركز التجارى التي ترهب وتتمنى الموت، ثم تصبح حركة خلال فضاء وزمن متعلق بالأحلام Oneiric، فأغلب شبيه الحلم عند هيشتكوك منبثق من استخدام أماكن تصوير Locations كاليفورنيا وخاصة الشوارع العالية في سان فرنسيسكو - سكوتى، على عكس جيف، جيمس ستيوارت، متحرك يأخذ في مطاردة الضحية الملغزة بالسيارة وعلى الأقدام. وبينما نظرة سكوتى - موجهة إلى - مادلين، تكون نظرة الكاميرا عليه نفسه. أحياناً في مشاهد أساسية، تصبح نظرة الكاميرا - عليهما معاً - يظهر ذلك في المشهد الأول في إيرنى Ernie على نحو تام تقريبا. تنسحب الكاميرا للوراء بلقطة كرين أمامية من سكوتى الجالس على البار، في لقطة بان برقة عبر المطعم المجاور، ثم تتحرك للأمام مرة أخرى بزاوية ٤٥ درجة كى تظهر إليستر Elster وهو يتناول طعامه مع مادلين وليست هناك نظرة أمامية من سكوتى، مثلما نظرة الكاميرا، مجرد نظرة جانبية خاطفة. المونتاج التالى - لقطات - وجهة النظر وردود أفعال النظرات الجانبية لسكوتى، كما لو كانت خلفه لكنه يبين نظرته كما لوكانت مادلين تسير في اتجاهه، إنها تقف في مواجهة سكوتى في انتظار زوجها ثم يسير الاثنان للخارج، منصرفان أمام مرآة تعكس طولهما كاملا.

في المونتاج هناك مجموعة من اللقطات الملتبسة وسريعة التلاشى المنسجمة - للعين حيث تتحول مادلين للبحث عن إليستر، ويستطيع سكوتى بالكاد أن يصرفها.

يحدث المنظر الملتبس الثانى، حيث يواجه كلاهما الكاميرا في نفس اللقطة، وذلك في مشهد محل الزهور لاحقا. يتتبع سكوتى مادلين داخل متجر كبير خلال مدخل خلفى مظلم له باب مزود بزجاج حيث صورته الظلية (سلويت) تشابه شاشة سينما في الظلام. في بداية الزاوية المعكوسة نرى سكوتى يولج من الباب الداخلى إلى محال ممتلئاً بزهور لامعة وملونة، كما لو، في الخداع البصـــرى a tromyo d'oil إن نفس قد افنجرت بالألوان ( التكنيكلور ).

في لقطة وجهة النظر هذه يبدو سكوتى كما لو إنه يرى مادلين مقبلة تجاهه، تجاه، بمعنى ما الباب المواري الذى دفعه لتوه برفق.

زاوية معكوسة أخرى، مع ذلك، من داخل المحل تعيد نظرتنا إلى عين سكوتى المختلسة. كما أشار موديلسكى Modleski، فإن الصورة الرائعة في هذه اللقطة هى الظهور السريع لمادلين في نفس الإطار من خلال المرآة الموضوعة بجوار الباب(٩) . عند هذا الحد يكون المتفرج باختصار قد اختلط عليه الأمر بسبب ازدواجية انعكاس الصورة. فمادلين التي يبدو إنها تسير تجاه الباب، تظهر الآن سائرة أمامه، اتجاه نظرتها، مثل نظرة سكوتى، على نحو خاطف بجوار الكاميرا، اتجاهها هى إلى اليسار واتجاهه هو إلى اليمين. لكن إطار للقطة مادلين يوحى بالصورة - عندما - تظهر عن طريق المرآة المعلقة بالحائط بجوار الباب. بينما يبدو الثنائى ناظراً خارجاً في نفس الاتجاه، فهما في الحقيقة ينظران تجاه كل منهما الآخر. فمادلين تتجس عليه من الأمام، بينما في السابق في إيرنى قامت بالتجسس من الخلف، متطلعة حول نفسها. على نحو حاد تمثل المرآة هنا الحضور الغائب بطريقة مائلة والذى يظهر لقطة - من - وجهة نظرها والتي قد حجبها هيتشكوك عناصر بصراحة تامة.

عندما يتحرك السرد من خلال قضاء، زمن، نظرة، صورة، مرآة، رغبة فالكل يتحرك تجاه اللانهائية. يبدو الفيلم ضحلا، مجموعة من الصور السطحية والتي يصعب النفاذ إلى كنهها. لكنه مستغلق أيضا على الفهم، فهو مجموعة من الحركات المتقدمة التي يصعب الإحاطة بكل جوانبها فكل صورة وشخصياته تنكسر كل منها في الأخرى.

عند تعديل - هيئة - مادلين، يصبح سكوتى المزدوج لجافين إليستر Gavin elester، بينما تصير كارولتا فالديز Carolota Valdes المجنونة سليلة الإسبان التي تشبه مادلين وؤلها، الظل الداكن لمزدوج الشقراء الباردة التي تثير فيرجسون Ferguson.

في سبيل تغيير وجهها ذى العوينات ليكون مختلفاً عن الرسم الكوميدى لبورتريه كارلوتا، تصير ميدج Midge المزدوج الساخر لكلتا المرأتين تلك التي تموت والأخرى التي مازالت على قيد الحياة، تلك التي تزور قبر أسلافها وتتمشى داخل المدينة كشبح. لاحقاً تقوم مادلين بدورها، بإعادة تمثيل نفسها كطبقة وسطى المعروفة بجودى بارتون Judy Barton فتاة من - الطبقة العاملة من كنساس والمعاد تعديل هيئتها عن طريق جافن إليستر. ثم إنها قد استحنثت على ازدواج نفسها عن طريق سكوتى مرتين، أن تعيد - نفسها - إلى الوجود المتخيل الذى يتمتع بواقعية عنده أكثر من تلك المرأة التي أصبحت شريكه المؤقت. الصلات الأنثوية والرجولية قد ارتبطت معا، بطبيعة الحال، عن طريق سكوتى نفسه. وتعتبر جاذبيته المبكرة نحو رغبة مادلين الواضحة في الموت أو في أن تكون كارولوتا الميتة هى صورة مرأوية لدواره الخاص، رغبته في غمر ذاته غطسا، داخل عالم آخر. نظرته المتفاوتة عند مراقبته مادلين في قاعة الفن وهى تراقب بورتريه كارلوتا. تصور الكاميرا أولاً باقة الورد على المقعد بجوارها وهى متطابقة لنظيرتها داخل اللوحة، ثم تصور تسريحة - الكعكة على شعر مادلين في تطابق لنفسى الكعكة على شعر كارولوتا، الشعر في الحالتين معقود على صورة الحلزون الذى يقود إلى مصداقية الفيلم، وشهد حلم سكوتى اللاحق، شعر الحلزون الذى يمثل تابلوهاً متجمداً لحركة حلزونية لذلك الدوار المشتمل في كل مزدوج، للحركة الدوارية داخل هيئة (شكل) الآخر في حبه لمادلين، يحب مادلين، في نفس الوقت، رغبتها في أن تكون أخرى، ورغبتها الواضحة في الموت، ولكن عبرها يجب أيضا الترجمة البارزة عن رغبته الخاصة في أن يكون آخر أو أن يموت في عشقها، يتمنى أن يكونها في عشقها، هو يعشق نفسه.

تأنيث النفس عن طريق الازدواج، الذى انتقم منه في النهاية، يذيب استقطابيات الرجل والأنثى، تلك التي يقدمها الفيلم، فيستطيع سكوتى أن يحب كل منهما الآخر فقط بتقاسم نفس الأرواح، لدرجة ان التنكر قد صار غامضا، ويمكن أن ينتهى، في الحقيقة، عن طريق الموت فحسب.

برغم أنها تعد ملمحاً حيوياً للوجود الانعكاسى للفيلم، فإن قوة النظرة هى غير معادية للصورة الواقعية. ولو أن أنتونيونى قد أثبت ذلك بطريقة ما فقد أثبتتها بعد ذلك إيريك رومير بطريقة أخرى لو أن الملاحظة هى غالباً المدخل للواقع، فلايزال لما يرى ولما لا يرى تولى القيام بأغراض ميتافيزيقية.

عند رومير Rohmer، أن تلاحظ معناه أن تكون متأكداً بما لايعرفه المرء أو أن تكتشف ماهو معزول عن الرؤية.

يمكن أن يكون التحديق الممعن أو التدخل، بمعنى أن تجعل من خصم ما بطريقة متلاحمة، نوعاً من التدخل في مصير خصم، خاصة عندما يكون ذلك الخصم صديقا. وهكذا يتجاوز إنجاز رومير الدال ماقاله هو أو آخرون عن إبداعه الخاص. إنه تطبيع naturalize قوة النظرة. وعلى رأي ناقد مجلة كراسات السينما cohiersdu Cinema الذى أثبت قدرته كمحلل كاثوليكى مع شابرول Chabrol وهيتشكوك الكاثوليكى، فلا يجب أن تتملكنا الدهشة على الإطلاق. فما بدأه بترجمة عظيمة في «حكايات أخلاقية» فقد جعل الأمر أكثر وضوحاً ومرحاً في «دعابات وأماثل» Comedies and proverbs

في فيلم ليلتى عند مور - 1959 - Ma nuitchez Maud يقيم رومير تناقضات مابين الحضور الحسى والصريح لمود في شقتها وبين الظهور السريع ( التلاشي) لفرانسواز المتلصص، ورغم عدم حبه كبطل كاثوليكي (جان لوى ترنتينان) يبدو فرانسواز وكأنه يبرهن على صحة الرهان البسكالى Pascalian في المستحيل، الجاذبية الطاهرة للمرأة الكاثوليكية التي يحبها ويعزم على اتخاذها زوجة له. لكن الرهان الحقيقى هو في شيء ما آخر لا يستطيع إدراكه، تكرار مثلث الحب الذى على نحو أعمى لم يضطلع إلا بضلع واحد فيه.

وقد تم التصوير في كليرمو – فيران Clermont - ferrand في الشتاء، خاصية أحادية اللون لرومر هى أيضا – «دواره». بينما يتبع جيمس ستيوارت الطيف الشبيه بكيم نوفاك للكنيسة حيث مأوى الجبانة التي تضم مقبرة كارلوتا فالديز، يقوم ترنيتيان في البداية بالتجسس على مارى كريستين بارو أثناء تعبدها في قداس الصباح على عكس مادلين هيتشكوك السائرة أثناء النوم، تبدو مارى ذات حضور حقيقى فتعيد النظرة الرجولية بسرية متعادلة القوة.

علاوة على ذلك فقد انتشل رومير النظرة بعيداً تماماً عن الميلودراما. واستبدلت دفقات شريط الصوت بالصوت المباشر. وحل محل النظرة المتعصبة النظرة القاهرة والتحديق الملتبس. بينما يتبع ستيوارت الجاجوار الرشيقة لنوفاك عبر المنحدرات الوعرة بسان فرانسيسكو، يخطو ترنتينان خطى موضوع الرغبة الشقراء صعوداً للتعرجات المنحدرة لشوارع كليرمو - فيران، تحرك سيارته ببطء في إثر انزوائها الخجول. عادية قيادة سيارة في شارع متعرج ضيق في إثر فتاة محلية في حالة إنزواء استطاعت أن تقطع أوصال ميلودراما المطاردة الحلمية لهيتشكوك. وقد كان ذلك مناسباً للإمساك بسلسلة من اللقطات المتخبطة، على مستوى العين - ومن - المقعد الخلفى. ليس هناك لقطات رد فعل قريبة - عند رومبر تحث البطل للوصل بكثافة النظرة المطاردة لستيورات، ومع ذلك، مثل ستيوارت، فقد ترتينيان فريسته في شوارع المدينة، ومثلما هو الحال في «دوار» فهذا فيلم التكرار.

وفي النهاية فإننا نخشى أن غياب زوج مود قد أثار بوضوح معضلة مع فرانسواز، التلميذ الورع، وفي استعادة للأحداث الماضية تدرك أن ترنتينان قد تخلى عن مود من أجل نفس الفتاة، يسير بطريقة غير مقصودة - على نفس خطى الزوج السابق الذى يصبح لهذا، الحضور الغائب للفيلم.

تعتبر المعرفة الحسية للزوج - القرين - غير المخلص جزءًا لا يتجزأ من عفة فرانسواز.

مود ذات الشعر الداكن التي لعبت دورها فرانسواز فابيان Francoise Fabian هي الحضور المادي جداً للبناء الأحادي اللون لشقتها الحديثة. أم مطلقة، لذية Hedonist، إخصائية طب - أطفال، امرأة لا أدرية agonistic ذات حس دعابة بدلاً من حس خطيئة، ليس لديها أوهام حول الحب، العقيدة أو الزواج. كمشاهدين تشارك الليلة الملتبسة عند مود للبطل المرتبك. تطبيع رومير للكلام والمراقبة قد ثبتتا تماماً «هناك» في الحجرة، فترى بطله يزحف من الكرسى إلى السرير بجوارها كما لوكان على مقربة بوصات منا، وفي صباح اليوم التالى نراه أيضاً يبدأ في قبول ثم رفض عروضها الجنسية، بغير حسم نهائى. لكن في اليوم التالى لفرانسواز الحدق، لايوجد مثل اللاحسم هذا. يندفع للخارج إلى المقهى دون معطف في البرد القارس كى يطارد المنزوية وانطلق بسرعة خاطفة حتى - وصل - الكنيسة - الحركة مثيرة لكن، بطريقتها الخاصة الموحشة تماما. كما في حركة سكوتى فيرجسون يختار بطل رومير، على عكس سكوتى، مابين امرأتين شديدتى الاختلاف وليس بين نسختين مختلفتين لنفس المرأة.

هنا يستحق نفاقه الجزاء الذى يناله.

فمن ناحية لم يجردها اعترافها بوجود علاقة برجل متزوج مجهول، عن نموذجه الدينى. لكنه قد أثر فعلياً في اختياره بقبوله خيانة مبادئه المطلقة عن طريق إخطار فرانسواز كذباً بأنه قد نام مع مود. لم يلاحق اعترافها أعلى التل الموحش في الثلج الذى يشعر به باعتباره ليس أكثر من نصف - حقيقة.

في الحقيقة لن تخبره بهوية حبيبها ولن يستطع تخمينه حتى نهاية الفيلم، مقابلة بالصدفة لمود بعد ذلك بخمس سنوات أثناء عطلة لها، يوحى صوت من خارج الكادر غير متوقع، بالحقيقة. وماأكده، برغم ذلك هو تكرار النظرة المرتعدة لصاحب فرانسواز. سابقاً يتعرف فيدال Vidal العاشق السابق لمود عليها في الشارع عندما قدمها له ترنتينان - وبالتالى تعيد نظرة مود - عند - شاطىء البحر صدى نظرة تًعرف فيدال السابقة. في تكرار النظرة، أولاً بالنسبة لفيدال، ثم خمس سنوات لاحقاً بالنسبة لمود، يصير تعبير فرانسواز متطابقاً إنها نظرة خوف وتصييد لمرأة وحيدة لدرجة عدم اكتسابها معرفة. وبالتالى فإن ازدواج - النظرة، مثل لقطة رد الفعل، تؤكد شكنا عن الطرق الجانبية للصدفة ويعتبر الرهان البسكالى الذى اتضح بلقاء الصدفة للبطل مع شقرائه الكاثوليكية الحقيقة أمراً أقل أخلاقية وأكثر جداً من خطيئة. إنها صدفة تكرار خيانة مود من قبل زوجها.

تأكيد ترنتينان كبديل بغير قصد للزوج الغائب، والذى يسير في نفس الطريق، وهكذا فقد تم خيانة مود مرتين. متضمنة في إطار التكرار وهو مايعتبر مع ذلك تكرارا، انعكاساً للنظرة التي تعيد صدى النظرة السابقة والنظرة التي لم تأت بعد. وهكذا تصبح كاميرا رومير ملاحظاً طبيعياً لقوة التكرار التي لا تقاوم. يحدث ذلك في منتصف السرد - يكرر البطل ليلته مع مود بتدبير ليلة مع فرانسواز والتي كانت ملتبسة تماماً. على نحو غير مقنع تخلفه ريح ثلجية في وضع بائس في شقة أحد طلاب فرانسواز، ينام في غرفة مفردة. عندما يعود والسيجارة في يده إلى حجرتها كى يقترض كبريتا، لم تبذل مجهوداً واضحاً في إغرائه كما فعلت مود. غير إنها قد سمحت له بالدخول إلى حجرتها أثناء نومها. توحي نظرتها الصامتة أثناء قراءتها لكتاب قبل النوم إنها لابد وأن تسمح له بمشاركتها سريرها.

كان حذراً بهذا الإدراك الخفى، وحذراً أيضا في إدراكه لفضيلتها التي تتضمن عدم قيامها بإشارة واضحة أثناء قراءتها. وهكذا يستطيع أن يعود إلى حجرته عارفاً أن الإغراء ليس ضروريا. عند رومير، النفاق الذى يتمركز داخل قلب الفضيلة البورجوازية، هو إستحالة جعل الرغبة واضحة. فاتجاه مود ليس حسيًّا فقط بل إنه تهديد أخلاقى. تناقض قوتها الأخلاقية مع ضُعف جودى بارتون مود امرأة فريدة ويصعب تغييرها إلى أى كائن آخر، بهذا المعنى فهى تمثل تهديداً آنياً للقوة الرجولية. وهكذا يهجرها البطل كى «يعدل» فرانسواز الورعة كزوجة عفيفة مستقبلا. بدلاً من رابطة الحب والموت في علاقة سكوتى ومادلين، لدينا تأكيد ملتبس للحياة الزوجية الآتية. يستهل الثنائى الساذج، حياتهما، بورع على يد قسيس في القداس، كما يتحدث باقتناع داكن عن ضرورة البحث الإنسانى من أجل النعمة الآلهية.

في فيلم «ركبة كلير»-1970- Le Genoude cbire يذهب رومير إلى حد أبعد في مناقشته للنظرة. برقة تعيد حبكته صدى الفساد المخطط للبراءة في«دروس خطرة» Les liaisons dangorouses لكلوس باستواء أكثر روحية. في نفس الوقت فإنه يعتبر حكاية جديرة بروسو Rousseau والتي تتحول إلى حكاية دون كيشوتية Quixotic إنه يبدأ ببراءة هواء ريفى لكن العلاقة العابثة بين أيورا - Auora روائية، وجيرومى ( Jerome جان كلود بريالى)، دبلوماسى وصديق منذ الأجازة في أنسى Annecy، تصبح حكاية تصبح حكاية داخل حكاية حيث تعامل ايورا جيرمى كشخصية دون كيشوتية في إحدى رواياتها، دافعة إياه كمتلاف قصير النظر تجاه ساحة قناع الإغراء ورومانسية المراهقة. وهكذا يجد جيرومى نفسه من ثم تجاه لورا Loura بنت إحدى صديقات أيورا، وبعد ذلك تجاه الأخت غير الشقيقة كلير Claire، وكلتاهما سعيدتان في علاقتهما بأصدقائهما الدائمين. يلعب رومير على التلمس الكنائى لطريق متلصص متوسط العمر وذلك بطريقتين: بالحض عن طريق إيورا الإكلنيكية، مستشارة ومبدعته، يراقب جيرومى الفتاتين باستحواذ ويعمى روحياً ثمناً للفرق الواسع في العمر بينه وبينهما. في تلك الأثناء يمسك إشعاعه الجذاب العائد إلى إيورا، حيث معرفته بإمكانية السقوط، بوهم القوة، هو مجرد لذة لتنكر معقد لاب (بالتبنى ) كمصير. في الواقع فإن تلمس كلا الطريقين هما لذات بديلة حيث الرغبة للاستحواذ الجنسى في كل حالة، لا تتعدى بأى حال كونها وهماً كسولاً. وهو في كل حالة منكور. نظرة مراقبة جيرومى هى لرجل يتحسس طريقه في الظلام.

يؤكد ذلك التصوير السينمائى لينستور الميندروز بطريقة بارعة(١٠) لقد صور الميندروز الـ Haute savoie كما لو كان منظراً جوجانياً دون ألوان صافية دون نسيم، مكان ذات مقاصد ببعدين، سطوح براقة، منظر طبيعى أخضر صافٍ يوحى بتألق دون مراقبة غيورة، بحدود قوة النظرة.

بسبب تضاربه الواعى، يصبح جيرومى أخيراً لا حول له ولا قوة في تغير مجرى الأحداث فيما عدا كونه متلصصاً. فمن خلال نظارة مكبرة يرى صديق كلير في المدينة يعانق فتاة أخرى. يقوم كأَب - بالتعميد بإخبارها بالأخبار السيئة. كالزاوى مغناج متنكر كصديق يقوم بمواساة الفتاة، يتقلب ويقبل ركبتيها. يعتبر حوازه بركبة كلير كناية على حدود رغبته. إنه أداة سحرية أيضاً تعبيراً عن نظرته. عندما تلمسه في النهاية، تصبح كناية تلمس الطريق حدقيه Literal إنه مايزال أعمى، غير إبه في فعل الإزاحة للفرويدى، يعتبر جيرومى قد لمس فقط جزءًا من جسدها الذى سمح له برؤيته. إنه فقط عنصر المفاجأة الذى يبتدعه حقده الخاص، وإيماءة المواساة هى التي تعطيه الفرصة كى يفعل ذلك. لقد قامت الصورة المتنكرة بتطبيع وله نظرته المتلصصة والتي أخيراً كوفئت بملاطفات مختصرة جدا.

تعتمد «كوميديات وأماثل» غالباً على تناقض بين الصغار الذين يراقبون العجائز، والأبرياء الذين يلاحظون المتمرسين. في زوجة الطيار The avitor's wife يتعقب فرانسواز طالب القانون الباريسى المشع كساعى بريد، بحزن حركات صديق صديقته الكبيرة الفعلى، زوجة الطيار الذى تخلى عنها مؤخرا. لقد ارتبط بفتاة مدرسة ذات السبع عشرة سنة، لوسى، التي تبدو إنها ترجلت من أتوبيس متهالك بالصدفة كى تذاكر في الحديقة. من أجل تسلية نفسها، تقوم بمراقبة برنارد Bernard الذى يراقب بدوره الطيار ومع امرأة مجهولة. وبغير براعة تتظاهر إنها لا تفعل ذلك. لو أن الثنائى كبير السن متلصص في حركتهما، فيعتبر برناد أكثر من متلصص في مراقبته، حتى الفتاة وقد أخذت باللعبة، تنضم أيضا، وذلك بتجنيد ثنائي يابانى - أمريكى أن يلتقطا لها صورة على أمل أن الطيار وصديقته سيظهران في خلفيتها.

يحتفى الثنائى (صغير السن) الضاحك المضحك - الذى يراقب الثنائى الكبير - داخل شقته، غير إنهما لا يستطيعان التكهن عما إذا كانت المرأة هى شقيقة الطيار أم زوجته، ولو أنها يمكن

أن تكون صديقة أخرى له، لاحقاً يبدو إنها على الأرجح، وإن كان المرء لا يستطيع الجزم أبدا، صديقة أخرى.

ويصبح واضحاً أيضاً لبرنارد مؤخراً جدا، أن لوسى الذي يبدأ الإعجاب بها، لكنها تختفى بعد ذلك، هى صديقة لأعز صديق في مكتب البريد، وهنا لابد إنها قد عرفت من هو برنارد عندما قابلته بالصدفة، في الختام لا يصير شىء كما يبدو، لكنها الحقيقة، ماتزال مراوغة. ويصبح فعل المراقبة مضحكاً ومعوقاً لطريق الارتياب إلى أسوأ حد ممكن دون حتى أن يكون قادراً على التحقق منه.

في رائعة رومير المنمنمة للثمانينيات «بولين على الشاطئ» - 1982- Pauline at the beach يمتد الفضول البسيط للمراهقين تجاه السلوك الجنسى في علاقاتهم بالكبار بطرق أكثر تعقيدا. فبالإضافة إلى الرابطة الطبيعية بين المشاهدة الارتباك الاجتماعي. يحلل رومير هنا الطبيعة الاعتباطية الفضول البرىء. تتمشى بولين صباحاً في فيلا الأجازة التي تتقاسمها مع ماريون - بنت عمها الأكبر سناً - حدث أن أخذت تبحث عن صاحبتها في الحديقة حينما لم تظهر للإفطار. تحدق تجاه غرفة النوم فترى ماريون في السرير مع هنرى، دارس علم الأجناس، الذى قابلناه في التو في اليوم السابق. تعاد النظرة الموضحة خلال النافذة لاحقاً عندما يرى بيير، العشيق الناكث بوعده لماريون، بالصدفة فتاة الزهور عارية في سرير هنرى داخل فيلته. كل واحدة من النظرتين هى نظرة صدفة من مشاهدين عابرين. لكن كل منهما تظهر استياءً يريدون بالفعل أن يعرفوها. النظرة المجردة هنا منعكسة في النظرة المحرفة لسيلفان، الصديق المراهق لبولين، تماماً مثل هنرى وفتاة الزهور عندما يذهبان - معاً - للسرير. يضغط عليه للذهاب للاستحمام مع الثنائى ثم يعود مرة أخرى إلى الفيلا، لايكاد يرفع عينيه عن التلفزيوني حتى يبدءان مشهداً شبقياً عند درجات السلم. ومع ذلك يظل في المنزل رغم عدم الضرورة لذلك، ثم يظهر رد فعل مبالغ فيه بهدوء عندما تعود ماريون مبكرا. من كنيسة القديس مونت سانت. ودون أن يظهر إنه ينظر أو يراقب اعتبر مشاركاً في لعبة النظر، ثم يسمح لنفسه أن يكون مشاركاً كعشيق عندما ترى ماريون سلويت فتاة الزهور من خلال الباب المشبع بالبخار للحمام. وهكذا تنشأ كوميديا الأخطاء التي تنتج عن انتصار الصغار بثمن باهظ.

فأثناء انتصاراتهما المنعشة على نفاق كبارهما، كان على كل من بولين وسيلفانا أن يكونا شركاءً في لعبة القوة الجنسية وهكذا أصبحا كبارا.

في نفس الوقت يبقى رومير على ثيمة الفساد كما في - فيلم - ركبة كلير. تستحث ماريون بولين العذراء على التنزه مع بيير، عشيقها السابق الناكث بوعده، وتستحث بيير أن يغرى بولين. وبيير الرومانسى المحبط بتعقب بولين لتدمير علاقة المراهقة الرومانسية البريئة. يغري هنرى سيلفانا أن تشاهد جولته الخاصة، وخيانة ماريون التافهة لحبيبها. لاحقاً بعد المعركة التي تنشب بين بيير وسيلفانا على بولين، يستحث بولين بتمثيله لدور الأب الحريص وذلك كى تبقى في الليل في فيلته الخاصة، ومع ذلك ففى الصباح، قبل أن تستيقظ، يبذل محاولة غير بارعة ومضحكة لإغرائها، وذلك تأكيداً ليس فقط لقوة الجسد على قوة النظر وإنما أيضا للعلاقة بينهما. ولتأكيد أن النظرة يجب أن تنتهى بالإغراء. في كوميديا الأخطاء الرينوارية، حيث تتحول الحالات الشعورية والولاءات بسرعة عرضية، يحلل رومير ليس فقط تطاير وتفاهة المشاعر وإنما فعل المشاهدة (المراقبة) كميل طبيعى.

النفس المرضية في حياة كل يوم، في كل تفاصيله المربكة هو أمر كوميدى بالفعل. ولا تعتبر النظرة المراقبة مرضاً مبالغاً فيه أو مرآة مشوهة إنها نظرة على مستوى عين، إنها تعبير أبكم يتشكل مجرداً على الوجه. إنها نقرة عرضية خلال جريدة لبولين الجالسة على اليسار في خلفية الصورة، ونظرتها العرضية، عندما يبدأ ماريون وهنرى في يمين المقدمة يتحدثان ويتغازلان بهدف واضح.

فالفعل ورد الفعل معاً في نفس الإطار الثابت. تمتزج واقعية الصورة مع ميتافيزيقية النظرة، سطوع حلم بازان مع اقتفاء آثار كابوس هيتشكوك.

النظرة أداة للقوة المحدودة التي غالباً ماتقلد المتعب القائل أن النظرات يمكنها أن تقتل.

بقدر ما نضع الفيلم الحداثى موضع الاهتمام، فإن الاستعارة تجد أصولها في التكنولوجيا. وهنا فإن تاريخ الكاميرا منفصل في القرن العشرين عن تاريخ الحرب. لأن الكاميرا قد تطورت كأداة في التاريخ العسكرى وأصبح الفيلم أحد غنائم الحرب.

وكما يذكرنا وولين Wollen فإن الاختراقات الحقيقة في تكنولوجيا الفيلم هى كيماوية وبصرية أكثر منها ميكانيكية(١١) . إن شمولية الفيلم كأداة للتسجيل حدثت عند نهاية الحرب العالمية الثانية من خلال الغنيمة المأسورة للحلفاء في ألمانيا، خلال اكتساب الشريط المغناطيسى عدسة الانعكاس

المقربة الكاميرا إريفلكس Arriflex المحمولة باليد والمادة الخام للون الجديدة تطورات ألوان أجفا على يد فاربين Farben لكن يشير هذا فقط إلى ذلك التطور المتنامى للفيلم أثناء الحرب. وهكذا وجدت أشكال الشاشة التنافسية ذات اللون الواحد في هوليوود أساسها في التكنولوجيا العسكرية. نبعت مؤثرات الصوت الخاصة للمشاهد الحية التسجيلية ( القصيرة ) من هوائى قذافات المدفعية الزائفة، بينما وجد الشكل العريض للسينما سكوب الناجحة ومعدلات التسوية البصرى أصله من منظار الرؤية (بيروسكوب) في الدبابة.

بعد ذلك وعبر مايزيد عن عشرين عاماً من تقنيات نظام تدريب الطيران الذى يسهم في نهضة أفلام الخيال العلمى في هوليوود، صنعت كاميرا دايكسترا فلكس Dykstraflex خصيصاً من أجل أفلام حرب النجوم حيث حركات السفر المعقدة تمت عن طريق الحاسب الآلى ومن غير تدخلات إنسانية مستمرة. في هذه الأثناء بدأ المجددون الحرفيون في السينما الأمريكية من أمثال ستانلى كوبريك Stantely Kubrick وفرنسيس كوبولا في برمجة تسجيل أفلامهما كالمخططين العسكريين من خلال مساعدة الحاسبات الآلية.

علاوة على ذلك فقد توصل فيرليو Virilio حديثاً إلى أبعد من تلك العناصر للعلاقة الطارئة كى يقترح أن الحرب في قرننا قد حددت المنطق الرمزى للإدراك في السينما، وفي الواقع أن هذا يمتد إلى كل تكنولوجيات السمعى - البصرى التي توجد في أيامنا هذه.

يعد هذا التصريح ضخماً وربما مغالى فيه، لكن الصلة الحاسمة على مستوى الإدراك لايمكن إنكارها، فالطريق المستقيم بداية من الرؤية التلسكوبية للبندقية العادية إلى كاميرات التحديد الدقيق لأقمار التجسس في الفضاء. فالكاميرا - السلاح هى آلة مراقبة(١٢).

في الحرب تقوم بتسجيل أماكن العدو كمنظر طبيعى حداثى مجرد والتي يعاد تكوين أجزائها المحيرة خلال صورها السلبية (megatives) إلى صورة عضوية عن طريق المهارة العسكرية، صورة للأكل أبعد من مستوى ورؤية العين الإنسانية. بالإضافة إلى ذلك فإن الحرب المعاصرة قد أنتجت نقلات توعية ضخمة في أنظمة عمل أدوات الإدراك. كانت نيران حرب الخندقة غير المنظورة في ١٩١٤ عمياء قبل العصر الإلكترونى. لقد تم استبدالها بالقنال الإلكترونى حيث أصبحت

للأسلحة عيون - بكاميرات - فيديو، واشعة سمعية - بصرية غزيرة سريعة، متزامنة، محولة القائمين على تشغيلها سواء على الأرض أو في الجو إلى محللين مرتبكين. الاندماج كامل إرتباك تام «يعلن فيريليو» لاشىء يميز الآن مابين وظائف الأداة وبين العين. الصورة القذيفة وقذيفة الصورة يكونان مركباً واحداً. لقد أصبحت المعارك الأرضية ذات الهوائى واسع المدى، والمشعل الكهربائي لمعارك برلين الموجهة، هى نفسها مشاهد سينمائية حيث قام بتصويرها رالى نورمبرج ولينى رافينسيتال بطريقة شاحبة بالمقارنة مثل هذه التفجيرات ذات الصوت والضوء والتدمير الناتج عنها لاتقارن. تقريباً بمعضلات التمثيل representatio السينمائى.

وكان الرد الهوليودى هو تصوير أفلام حرب وطنية كملاحم تاريخية بزي حديث. عندما حاول كوبولا تقديم نسخة جمالية في «نهاية العالم الآن» Apocalypse بتكلفة إنتاجية ضخمة كى تتناغم مع قيمته المرتعدة، كانت النتيجة في التحليل النهائى كارثة مروعة. يمكننا مشاهدة نقطة التحول الحاسمة في المشهد التأسيسى حيث يستغرق ثلثى الطريق لرحلة مارتن شين Martinsheen عبر النهر كى يجد كيرتز Kurtz تصوير المعركة الليلية على الحدود الكمبودية هو عرض نارى تعبيرى ثرى حيث تتأكد الطبيعة الهلوسية من خلال حالة التحذير لطابور المواجهة لجنود شين، ومستكشفي طاقم المركب. يبدو كل ذلك محاولة جريئة للمزج مابين وجهة النظر المضوعية والذاتية موحية بأن الحرب هى كابوس قد نضطر لها وأن الشيئين، الحرب والكابوس، متطابقان.

حرب ذات الهلوسة، شبيه الحلم، غير الواقعية، الحديثة هى تجربة مخدرة، وفيتنام هى حرب المخدرات الأمريكية الأولى حيث المنبه هى أداة رؤية تماماً كما تعد البندقية أداة للتدمير.

ومع ذلك فلقد كان لكوبولا معضلة حقيقية. فهو يريد تصوير عبر حالات تعبيرية للتدمير قتالاً يحتوى هو ذات على كل الحالات التدميرية للتعبيرية. لقد قدم أسلوبه بطريقة لاتضاهى بما يواجهه. وهكذا يظهر تشويه التشويه كإطلاق ذات لرغبات النفس، كإفراط في التأكيد. التحول المفاجئ للفض في الفيلم من هجائى _ واقعى إلى مقاربة الكابوس التعبيرى بنهار تحت طموحه المغالى، فيه وينتهى بالمجازر الغالية لتصوير ثلاث نهايات مختلفة، كلها رؤية وكلها تحكمية Arbitary لكن وبالسخرية فإن طبيعة الحرب ذاتها هى جزئياً مثيرة للملامة.

عند صنع فيلمه الحربى سمح كوبولا بالإعاشة بالفلبين الكابوس الرمزى الكامل، متضمناً المنطق الرمزى للإدراك الحسى حيث استوطن الجيش الأمريكى خلال - حرب - فيتنام[١٦]، حيث أصبحت إمكانية الحرب - بعدها - بعشر أعوام قابلة لتصويرها.

أصبحت فكرة تحول الأفلام الحداثية الجديدة للنظرة إلى سلاح أقل توهماً الآن. لأننا تعرف الآن أن تكنولوجيا الحرب قد حولت السلاح إلى نظرة.

يعد فيلم كوبولا- بعد - المبالغة النهائية لطيف. أنه يبدأ كهجائية parody ويلزيه لكنه يختتم بالنظرة المشوهة لرؤيا حارة تحاول أن تبارى موضوعها المستحيل.

يقدر مايعد آخر فيلم حرب عظيم، إنه يمهد الطريق لأفلام الخيال العلمى وأفلام الفزع الرهيب، بقدر ما كان نبوءة لانواع هوليودية خيالية جديدة ذات التكنولوجيا العالية.

في أوروبا بدأت في هذا الوقت الرؤيا الهادئة للفيلم التكريسى lanoitarud في الانهيار. لكن اقتفاء أثر جمالياته الموازية لآلة المراقبة العسكرية حتى نهاية حرب فيتنام قد يوحى بعوالم فرويدية عجيبة. توفر لنا الأحداث السياسية، الحالية أمثلة مباشرة كثيرة عن النظرة - لـ - السلاح، في هذه الحالة، موازياً غريباً، تحول للخلف _ نحو النظرة بجوار النافذة .Rear Window

قدمت ثورات ١٩٨٩ في أوربا الوسطى شبح المنشقين الأخيرين في الحكومات الجديدة وقد عهد إليهم بمهمة مراقبة البوليس السرى الأخير الذين كان معقبوهم في ظل القوانين البراقة المزعومة

الآن نحن نعرف أن Stasi في جمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة و STD في تشيكوسلوفاكيا قد راقبا ببعض أكثر الأشكال تطرفا وتعقيداً في المراقبة علي السكان الآمنين في العالم.

أصبح هؤلاء المراقبين الشموليين المحترفين هم أنفسهم محل المراقبة. في إدانة «الجواسيس» المحترفين والمتواطئين، خلال سطوح الممارسة، فقد تم الإبقاء على ثقافة المراقبة ذاتها.إنه لمن السذاجة في الديمقراطيات الليبرالية الغريبة إنكار وجود أشكال متشابهة في الدولة البوليسية الشيوعية. التصنت والمراقبة حرفيا «يجب تكيفهما قانونا».

وبرغم ذلك ففى الواقع defacto فإنها ماتزال باقية. كشكل مركب من الجمع الآلى للمعلومات، كعنصر لاغنى عنه، في ثقافتنا. إنه يراوغ القانون حيثما يستطيع مختفياً وراء غموض السرية.

هنا حظيت بارانويا الفيلم الأسود الأمريكى بفترتين عظيمتين ـ أولها في فترة المكارثية ثم ثانيها فترة فيتنام بالغة ذروتها في ووترجيت Water gate وهذا ليس أمراً بسيطاً لأن إساءات استخدام سلطة المراقبة كانت إما أن توحى بالمجاز أو تبدو كما في الحالة الأخيرة غير مقنعة نهائيا. والأخرى فقد بدء ظهورها في هذا الشكل أو ذاك في أفضل الحالات تحيزا، أمراً غير كامل. نحن نحس لأول وهلة إننا مازلنا لانعرف. توحى بارانويا الفيلم الأسود بأن، كيفما تأتى لنا أن نعرف، فلانستطيع أن نمنع أنفسنا عن الشعور بأن هناك المزيد لابد أن نعرفه، لأن المزيد ممتنع عن الإمساك به.

بطريقة ما، جعلت السينما الأمريكية من سياسات البارانويا مسألة شخصية. ففى الشاشة العريضة أصبحت النظرة شخصية وهنا وإلى حد ما أصبحت مسبعة للرغبة. لأن الشكل السينمائى للنظرة هو شكل إشباع رغبة حيث الغموض، الخوف، وعدم الثقة تشكل المقدمة بينما يكون فقط هناك في الخلفية رعب، موت، وتدمير. مانحصل عليه من ثم هو إشباع جزئى للرغبة الخاصة بـ النظرة - سلاح في عالم مرتب للمجتمع المدنى، في عالم حيث لاشيء بلا أهمية، بالنسب لبورجوازية ذات امتيازات، فما تزال المراقبة تعنى مصير - في فيلم - هيروشيما حبي، يلمح رينيه إلى تلك الومضة الواسعة الانتشار للتفجير النووي التي طوال لحظة التصادم قد طبعت خيالات الضحايا اليابانيين على الأجزاء المتبقية من الحائط الذى يحيط بهم. إنه أمر من الصعوبة بمكان على أى فيلم أن يعيد تنظيمه من خلال مصداقية ما علاوة على ذلك ففي فيلم : «العام الماضى في مارينباد» يعيد صدى الومضة اللاشعورية للخطة التدميرية في سباق مختلف تماماً - إنها ذروة لقطة الإغواء الشهوانى عندما تضطر ديلفين سيرج Delphine seyrig فيما بعد الحياة داخل فندقها الباروكى المعلق، على تخيل حجرة نوم بإغراء واضح من قبل رجل مجهول، سيكون هو من يغريها مستقبلا، يضطرها لمشاركته رغبته الآنية المتأججة كما لو كانت تحدث بالفعل. تنجح نظرة المغرى في طبع خيالها الجامع على ضحيتها، طالما أن الضحية تستسلم بمشاركة الخيال فيما وراء النظرة.

الخيال الآتي هو توهج للضوء الإشعاعى، لشاهد أعمى، حيث فستانها الأبيض، غطاء السرير الأبيض، وجهها الأبيض، والنوافذ البيضاء لصورة الحجرة كلها تكتسي بنفس اللون. مثل ظلال ضحايا القنبلة النووية عندما انطبعت على أسوار هيروشيما، هكذا، تبدو، الصورة العمياء للحظة السابقة على الإغواء تصبح ومضة لاشعور منطبعة داخل عقل المشاهد، الذى يشارك وجهة نظر

ضحية المغزى، ربما لو إنها مفروضة عليها، مثل اللحظة الخيالية لحياة سابقة، والتي فيها تستسلم لرغبة المغرى، فإنها تتساوى مع لحظة الحياة التي كانت فيها على وشك الموت.

ومع ذلك، فلا يموت أحد في مارينباد. ومثلما الأمر في «الصمت» The silence و « الخسوف» L'eclisse نحن لنا رؤية للنهاية دون موت _ وبدلاً عن ذلك فإن الحب هو موت يكرر نفسه على نحو متواصل، والنظرة الشهوانية هى سلاح للتدمير المعنوى والتي تجهد ديلفن سيرج نفسها في تجنبه بدون طائل.

فما تزال النظرة المشبعة في عالم البورجوازية مدمرة، غير إنها تواصل للحرب لكن بوسائل أخرى. إنها التعبير عن إرادة القوة التي أصبحت مربكة، ضامرة، مترددة. هنا علينا أن نتذكر أن نيتشه Nietzche لم ير إطلاقاً إرادة القوة كممارسة عمياء للإكراه(١٧).

لو أن أى شىء، كان ذلك هو شكله الأدنى، فإن الشكل الأعلى، كما ألح نيشته بإصرار، صار هيمنة روحية كشكل من الإبداع الفعال.

في السينما يكمن أصل المراقب في أن يرى النظرة تغير من شكل الصورة، لكن الأمل يظل وهما. ومع ذلك فإرادة قوة النظرة في سينما رينيه، رومير، وانتونيونى هى بشكل عام سلبية وارتجاعية reactive مصدراً للشعور بالضيق. الارتباك، الضمور والتردد وهى تعد كلها أمراض للثقافة هذه الأيام. في نفس الوقت فإن النظرة ـ كسلاح إبداعى قد تم تسليعها هى الأخرى. فممونيها ليسوا عادة هم الشخصيات المهيمنة للنخب لكنهم خدمهم المحترفين الذين يمارسونها بحرية مضللة. فالمخبر، الصحفى، الكاتب، المصور، المعمارى، خبير المراقبة، صانع الفيلم، الكل يقطن في طرق متسلعة Connmodified لمشاهدة العالم حيث الاستقلال الظاهر لضالتهم المنشودة وعرض مهارتهم الخاصة في نزاع مع أبنية واسعة وفي أحوال كثيرة غير مدركة والحس للإكراه.

وهكذا يعتبر عالم الثراء ونخبه المختلفة هو الستارة الخلفية، نقطة البداية للضالة المنشودة ذات الحل الوسط، لهؤلاء الذين على نحو إيدلوجي يخدمون. غالباً ماتكون نهايات Tellos المحققين الأحرار، الذين من أجلهم تصير النظر وسلاحاً متقطعا، تصبح وسطية عن طريق عالم أكثر جبرية. عالم القوة لابد أن يكتسى وجهاً إنسانيا. لكنه يظل عالماً للظل.

عند ويلز يظل عالم سماته الفساد جروتسيك تراجيكوميديا. عند رينيه أو أنتونيونى يصبح غير ذى اسم. في الفيلم الاسم الويلزى تعد ريتا هيوارث سلعة للثرى كموضوع للجمال الأنثوى الذى يوجه إليه النظرة والرغبة : لكن ويلز نفسه كـ مايك أدهاراً الذي ينظر إليها ويرغبها سلعاً بطريقة متساوية بنفس العالم. فهو البحار البروليتارى الساذج الذى يجنده الثرى كخادم ذى بأس، كمؤتمن بلا عقل على الأسرار، حيوان، فحل - بديل. تطوره المجبر هو مجرد تفحص من جانب ريتا الكسولة الغامضة في «المغامرة» L'aventura بتعليقه الظاهر لكل النهايات، يظهر لنا الوصول إلى حد التطرق من اللاحتمية. لكن ساندرو sandro المتردد، إلقائه حول الأرض البركانية المفتوحة في جزيرة صقلية بحثاً عن آنا، خطيبته المختفية، لايزال العوبة المهندس المعمارى الراغب في بنايات بلا روح نزولاً على رغبة مصالح غير متطورة. بينما بحثه في الجزيرة يسمح بنسيان ذلك، فإن عودته مرة أخرى إلى التمدين يذكر به. بينما يتلاشى بحثه عن آنا، فإن نظرته تجاه العالم تصير حاسمة، مجبرة عن طريق الجمال المعمارى لمنظر مدينة صقلية الذى لا يستطيع أن يأمل في منافستها لكنه من المحتمل أن يدمرها.

النظرة فعالة ومبدعة، النظرة سلبية وارتجاعية. بكلمات أخرى، النظرة كقوة مبدعة، النظرة مشبعة ومتسلعة.

تعزيز للصورة، إزاحة للصورة. يستثير التناقض المزدوج التعاون الفنى، تمد الاستخدامات الجديدة للتكنولوجيا أسلوباً جديدا، بينما تمد التعقيدات المتزايدة للحياة البورجوازية بأفكار رئيسية جديدة. يندمج كل من الأسلوب والفكرة في شكل جديد، صورة جديدة، طريقة جديدة في الفرجة.

هذا العالم المعقد هو تعبير عن الملكية والتسليح والاستهلاكية والشعور بالضيق الجنسى، الضجر والرؤيا البعيدة. لكن لا توجد قاعدة واضحة للعلامات تحاول الكاميرا الحداثية الجديدة أن تفك طلاسم مالا يمكن فهم كنهه لكنها فعلياً لا تفك طلاسم شيء. إنها كلما تحركت صوب موضوعها، فإن موضوعها يتلاشى، كلما انطلقت فإن حدودها تنضب. يؤكد التكنيك الصورة. لكن لهذا فإن الصورة يمكن إزاحتها. النظرة سلاح، لكن لم تزل أخلاقية أو شريرة. فالأمر بعيد عن الخير والشر. إنها إشارة خفية للصراع من أجل السيطرة المعنوية التي تستنكر كالحقيقة من حين إلى آخر.

ومع ذلك فهى تعبير عن أكثر المشاعر فعالية، علاقة في ذات الوقت للتوصيف، تعبير عن الكرب الذى يشى بالأحاسيس ويثب فوق الحدود الهشة بينها. هناك لا توجد حقيقة. يتحد الصوتى والبصرى مكونا، على نحو غريب، مالا يمكن النطق به. فتصل الصورة إلى حد أبعد من التفسير تعادل النظرة - سلاح للكاميرا، كما أكدنا، نظرة المخرج أو أى بطل أو أى مشاهد. ولهذا فهى خبرة مشتركة لعمق المشاهدة التي على نحو غير مقصود تكشف سطحية النظرة، لتغلغلها من خلال سطح العالم نحن نعرف أيضا لو إنها سلاح لكل منهم، فإنها تستطيع أن تتنكر كى تصير سلاحاً في مواجهة أى واحد يستخدمها. في طبيعة الوسيط فإنها يمكن أن تتغير على الدوام، وذلك كما كشف جاك نيكلسون Jack nicholson كاتب حساباته في فيلم المسافرين the passenger عندما أمسك أحد الرعايا الأفارقة بالكاميرا عنوة في مقابلة فيزيقية عميقة. وأخذ يشوح بها في مواجهة محققة غير المرئى. نيكلسون لحظيًّا انفضح أمره وأصبح خوفه هو، خوفاً لنا جميعاً.

المثل الأخير على قوة النظرة الغائبة تشير بنفسها في نسخة أورسون ويلز في أكثر أمثولة للمراقبة قوة كتبت في هذا القــــرن. « المحاكمة» the trial هؤلاء الرجـــال الذين يقبضـــون على جوزيف ك Jaseph. k- هم الثمرة المرئية للقوة غير المرئية، القانون، التي تبدو إنها تراقبه على نحو غير مرئى. يتصرف في كل مكان كما لوكان مراقباً غير أنه فيما يبدو لا يراقبه أحد. وهكذا كلما تحرك ك قريباً من المحكمة والقضاء كى يرب ويكشف حقيقته المرعبة، لا نرى أحداً على نحو متلصص في محاكمته تماماً كما قد نرى في رواية تجسس مثيرة. يجعل ويلز من بحثه الدون جدوى التي تطارده، هروباً متناهياً من المحكمة حيث لا أحد يتلصص عليه فيما عدا البنات الصغيرات اللاتى يراقبنه من خلال قضبان ستديو تيتوريللى.

صور المطاردة السريعة للبحث والهروب هى في عالم نسيان. فهناك فقط الخدم المطيعين للقانون ولا أحد من السادة الذين يحاكمونه.

وهكذا يأخذ - ك - في الهروب من جديد وينتهى جارياً في النهاية إلى ذراعى فتاته الحسية. يصور ويلز، وهو على مشارف الأربعين، الأشكال النظامية للمراقبة كاضصهاد الذى يهبها كافكا بمنطق الحلم النبوى.

يجب أن نعزوها برضى إلى بزوغ الحكم البوليسي الستالينى في أوربا الوسطى. لكن ويلز لا يجعل ذلك المعنى يتسرب إلينا بسهولة.

فجوزيف - ك - هو ابن البورجوازية ويشارك في تعقيد حكمه بالهلاك - حتى عندما يفر منه، يتعرف على القوة من خلال النظرة المخفية.

بالنسبة لكافكا كانت النظرة المخفية، كما يشير شيتانى نظرة جمعية، نظرة الوجود غير القابل للتدمير والذى يصعب تسميته، نظرة الإله المستامي، ذلك الذى لايستطيع جوزيف ك الفرار منه.

تظهر معالجة ويلز لنص كافكا أحد المعالم الحاسمة للسينما الحديثة، وتمكينه للنظرة في أن تأخذ موضعها بعد موت الإله في الفلسفة الأوربية. في فيلم ويلز تصير النظرة اللامرئية التي تجذب ك علمانية وذات طابع ديكتاتورى - ومع ذلك يبقى اقتفاء أثر تلك النظرة ذات الوجود الكلى في الجهاز السينمائى كقوة متجاوزة للإنسان. إذا ما استطاعت النظرة السينمائية إظهار القوة الكلية والمعرفة الكلية فإنما يعود ذلك إلى سبب واحد خير جداً - التسامى المقدس، غير القابل للتدمير الذى لن يموت أبداً في الخيال الحديث.

تصبح الكاميرا نسخة مطابقة للنظرة الدينية لكن دون تسام ويكمن النضال الإنسانى من أجل أن تأخذ النظرة مكانها في غياب المقدس. إنها تؤثر باستخدام جملة بيرجمان: وسط «صمت الرب».

لو أن الواقعية الجديدة قد اكتشفت معجزات صغيرة وإحساساً بالدهشة في موضوعاتها للحياة اليومية، بأشكال غير معترف بها، ربما، بحنو مقدس كلى (الوجود). فإن كاميرا الحداثة هى على العكس من ذلك _ إنها تعاقب العالم بقسوة نظرته والتي لم تعد نظرة وجود، لكن نظرة وسيلة، بهيمية، تقنية، متكلفة، دون تسامٍ مريح.

# ٥ غياب الصورة والموضوع غير الواقعي



فى مقاله المثير عن «المتخيل»، قدم سارتر Sartre أحد التحديات الكبيرة أمام السينما الحديثة - وهو كيف يمكن الإمساك بذلك الأمر الغائب عن الإدراك الإنسانى[1]. لو أن الكاميرا - كما نقترح - هى بمعنى ما المتماثلة مع العين كوسيلة للإدراك ( الحسى ) فيجب أيضا على مخرج الفيلم المبدع الإمساك بذلك الذى ليس هناك، ذلك الذى خارج الإطار، ذلك الذى يوجد وراء الأفق الإدراكى فى أى لحظة محددة .

وهنا يجب أن نذهب إلى أبعد من تعاليم بازان والظاهراتية phenomenolog فى تمثلاتها للحاضر، مجال الإدراك (الحسى)، وخبرة الجشتالت. وفى هذا السياق تعد اضطرابات المونتاج المقصودة قوى تحرير هائلة . فى نفس الوقت فإن المونتاج هو معالجة - حرفية - وليس حلاً. يجعل التجاور الجذرى للحضور والغياب، للوجود والعدم العلاقة بين الصور معضلة أكثر مرونة بالتأكيد مما يسمح به الانقطاع الحرفي المفاجئ للقطع. هناك دائماً شىء ما حاضر فى الوجود هو خارج الإطار، الذى يمكــن أن يكـون عند سارتر غائباً عن الإدراك ( الحس ) لكنه حاضر فى الخــيال imagination وهنا فإن إمكان المتخيل لم يكن أبداً أمراً حلميا oneric تماماً. والسينما لا يجب - كما لم يقترح دائماً وأبدا ميتز mets تحجيمها إلى مجال تقنى (حرفي) يموضع (حسياً) حلم مشاهديها[2].

ولاتعد كل من صورة الشاشة المعروضة والقطع مجرد تماثل للتكثيف والإزاحة فى الحلم . بل هما يجعلان العلاقة بين الماضى والحاضر، والهنا والهناك، الحضور والغياب معضلة متواصلة لكل خبرة، تلك التى لاتحل ابدا، لهذا فإن السينما الحديثة توجد فى منطقة مابين المساحات الخاصة النظرية والطبوغرافية لكل من بازان Bazin وميتز Metz فمجال قوة هذه السينما ( الحديثة) تتأرجح مابين آنية الصورة وأداء موحد لصور متفرقة التى هى «ليست هناك» التى لايستطيع المجال الإدراكى (الحسى) حصرها. وفى هذا السياق فإن سارتر، الذى لم يكن الأكثر «بصرية» من الفلاسفة الآخرين يمدنا، ويا للمفارقة، بأنطولوجيا للصورة فى السينما الحديثة .

نستطيع فى تجربة الحياة اليومية أن نتخيل أموراً لانراها، ولانسمعها ولانشمها أو نلسمها . فنحن نتخيل أموراً متخيلة وأموراً حقيقية فى غيابها، بمعنى أمور حقيقية يستدعيها الخيال غير أنه يعالجها

معاً بشكل غير واقعى . فالأمر الغائب قريب وبعيد معا، غائب عن المكان أو الزمان أو عن كليهما.

فنستطيع أن نتخيل ماذا يفعل صديق لنا الآن فى مدينة أخرى - ويعتبر مثل سارتر عن بيير فى برلين مثالاً شهيراً - ماذا فعل بالأمس، ومايمكن أن يفعله غداً . لو أنه فجأة قد سار داخل الحجرة، فنحن مانزال نستطيع تخيل ماذا فعل أو يمكنه فعله عندما لا نكون حاضرين . وهكذا نستطيع أن نركب الأمر غير الواقعى للخيال؛ فوق الأمر الحقيقى للإدراك (الحس)، أو بمصطلحات سارتر التى حلت مكانها، الواقعي عن طريق غير الواقعى فنتخيل أمراً غائباً عند سارتر كأمر رغبة ممكنة لا يعد عودة إلى المكبوت بل إظهاراً لوعى محملاً على أمر غير واقعى. بهذا التقييم، لايعد الاستحواذ الهيتشكوكى عصاباً إجبارياً لأذى ماضى، ولايعد عودة فرويدية عن المكبوت إنما تعويضاً إرادياً لفراغ الخبرة الحاضرة. إنه تلازم مقصود يتجنب خلفيات ادراك الواقعى أمامنا . يتوسط العدم هنا الوعى وموضوعه. وتملأ الصور الغائبة فراغ موضوع عالم الحاضر فمثل هذه «الصور تصبح عند سارتر مولده للأحاسيس».

حرفياً يمتد الفيلم الناطق الحديث أبعد من الوعى . إنه يجعل بوضوح للحضور والغياب، الواقعى والمتخيل أن يتواجدوا، فإنه لايوجد حد مجرد بين الواقعى والمتخيل . فى فيلمى انفجار والمحادثة Conversation ترى المقابلات الأساسية غير أنها لا تسمع من قبل كل من المشاهد والحضور . على العكس من ذلك فى فيلمى بجوار النافذة Rearwindow ولمسة شر Touch of Evil مع البطل، الشرير دون أن نراه فى لحظة السرد التى تسبق ذروة الفيلم . علاوة على ذلك ففي كل حالة فأن ذلك الذي لا يُسمع أو يرى يمكن تخيله عن طريق البطل كى يعطى القوة الشعورية لما يرى أو يسمع.

برغم هذا الوهن للجد الواضح فإن التغير من الواقعى إلى المتخيل مازال ملموسا، شكل من الفهم مماثل للكرب الكيركجاردى فى فهم العدم(٤). سارتر فى إعادة صياغته الدائرية للتشاؤم الكير كجاردى ذهب إلى مدى أبعد من مبدأ المتعة الحسية . فما يمكن تخيله كشىء مرغوب فيه هو كل ماهو أكثر إيلاماً حتى لايوجد هناك، وغالباً مايظل مرغوباً لأنه لا يوجد هناك .

بشكل عام يمثل القفز الخيالى للوعى الذى يحاول تقديم خبرة جزئية أكثر تعقيدا، بتعبيرات سارترية، مواجهة مع العقم، ارتباطاً بالعدم الذى يفرق الواقعى عن المتخيل .

عند سارتر الصورة هى موضوع لاواقعى والتى حين تهمل الواقعى يكون الفعل الخيالى - فى ذات الوقت مؤسساً، مفرقا، يكون الفعل ماحقاً(٤). إنه يمحق الحاضر - كمكان وزمان، وذلك من أجل تأسيس وجوده الخاص للعقل .

فى هذا السياق يميل الفيلم الحديث إلى الانعكاس reflexive، أحياناً لاكتساب الوعى الذاتى، فى استخدامه الحرفى لإزاحة الصورة. فى الفيلم أى صورة هى آنية سواء اشتملت على الوعى بالحاضر الواقعى لإدراك الموضوع أو أن تصير صورة غائبة تموضعت عن طريق الخيال . هذه النوعية حقيقية الوجود للصورة، سيان للموضوع الواقعى أو غير الواقعى، تقوم بمحاكاة الوعى لكن فى نفس الوقت تقوم بتغييره، جاعلة من المتخيل ـ يبدو ـ مفهومياً وذلك عندما تعيد صياغة المتخيل كصورة آنية أحياناً، بتأثيرات حلمية oneiric أو فوق واقعية، فاعلة العكس، بمعنى، جاعلة المفهومى يبدو متخيلاً من خلال تكثيفات المشاهدة. هكذا راحت تعترف بعمق التفرقة السارترية لكنها فى ذات الوقت تقوم بدحضها . فالمتخيل بوضوح ليس هو الواقعى برغم أنه فى المصطلحات الفيلمية يمكن أن يكون آنياً مثلما هو حال الواقعى . يعتمد الفيلم الحديث بطريقة لانهائية . وبطرق مختلفة على هذا الالتباس . فهو يعرف أن الصورة الآنية مثيرة للسؤال . كما يعرف أيضاً أن الواقعى ملازم للمتخيل .

أصبح من الواضح الآن لماذا يبدو المتخيل كعنصر سرد فى الفيلم أكثر إشكالية منه فى - القص - الروائى وقد أوضح مارلوبونتى Merleau Ponty- كما رأينا - أن لغة الفيلم كانت نوعاً من الإيماءة والسلوك الذى لايسلم نفسه بسهولة إلى العقل الباطن أو إلى وجهة نظر ذاتية للرواية(٦).

برغم تقاليد الفيلم الأسود Film noir التامة الصنع، فلا يوجد معادل للسارد البروستى (نسبة إلى الروائى بروست .م .و) أى شخصية تهيمن على فيلم باستطراد خلال صوت خارج الكادر الانعكاسى وأيضاً بأيقونية خلال حضور آن . يحتوي أكثر فيلمى الموجة الجديدة الفرنسية أدبية، مارينبا Marienbad وجول وجيم julie et jim على رواه غير مرئيين ووفرة رشيقة من الصور فى غير موضعها.

التفكير الفيلمي يعنى، كما بين لنا فيليني - فى ٨٫٥ مزج الحدود بين المدرك والمتخيل. فى الفيلم الحديث تسقط كل من طبيعة الصورة وتكوين الصور تفرقة سارتر بين المتخيل الذى هو

بصرامة فى لا مكان خارج التفكير وتمثلاته التجريبية، اللحظة المجمعة للماضى أو اللحظة المتوقعة للمستقبل الآنى - بدون التدليل الخاص بمستظهر كل الصور فى نفس الموضع وفى نفس الزمن (للأفعال المختلفة) وتبدو تصنيفات سارتر عصية على الإمساك بها . ومع ذلك سيبقى مفتاح التماثل بين ذلك الذى هو خارج الإطار والمتخيل حيوياً وباقياً . إنه مفتاح السينما الحديثة. وصولاً إلى التفكير الفيلمى بدون صوت خارج - الكادر - محولاً إياه إلى صورة خالصة، وعادة ماتكون الصورة تفكيراً للماضى، يتم التدليل عليه فى هوليوود عن طريق المزج / الرجوع إلى الماضي للتأكيد فى فيلمي العناية الإلهية providence والحرب انتهت la guerre est finie فإن تجارب رينيه resnais يتم تكثيفها مع الزمن الآتى، تخيل مستقبل الحياة . علاوة على ذلك فإنه من المهم أيضا للوعى الحركة الجانبية لما وراء الأفق الإدراكى، تخيل الحاضر كما فى مكان آخر. برغم ذلك فإن الصفة الزمنية Temporality ترفض الحدود - الفاصلة - المطلقة بين حاضر وماضٍ ومستقبل. ويصبح الرفض فى توليف الفيلم أكثر حدة. وسيصبح من المستحيل فى فيلم برتولوتشى استراتيجية العنكبوت the spider stratagism فصل الماضى عن الحاضر، المتخيل عن المعاد صياغته، وقد لعب دور الأب والابن. نفس الممثل على العموم، فإن أفلامه الواقع (الإدراكى ) والمتخيل (انعكاسى) كحدثين - متزامنين فى نفس الوقت يصبح فى الممارسة مستحيلاً - ويصير المونتاج المتوازى بين ماتدركه شخصيات وبين ماتتخيله غير ملائم ويصبح أفضل كما بين بونويل كحيله كوميدية أو مرعبة تعتمد على مهارة القطع . وحتى فى هذه الحالة فإن أنطولوجية حالة الصورة - ماضٍ؟ حاضر؟ مستقبل؟ واقعية؟ متخيلة متوقعة؟ معاد صياغتها (تركيبها) ؟ هى دائماً فى حالة سؤال لا يوجد له إجابة نهائية . تم تفكيك deconstru cted الحالة الإنطولوجية للصورة إلى حد كبير فى فيلم الممتثل conformist لبرتولوتشى يروى الفيلم من وجهة نظر مارشيللو كليرتش فى مشاهد رجوع للماضى flash back، وهو شخصية بورجوازية انتهازية تتوق إلى العادية normality، والتى تنضم إلى الفاشيين، توافق على القيام باغتيال أستاذ إيطالى مناوئ فى باريس.

نعود إلى الوراء فى الزمن من خلال سيارة رحلة كليرتشى وتابعه الأمين مانجيللو، حيث السفر إلى ميعاد القتل غير الواضح بعد بالنسبة للمشاهد إلى التوريط الأول لكليرتشى فى الحبكة.

زواجه وطفولته. بعد موافقته على مهمتهم، بدا إنه قد تملكته حالتان هستيريتان بصريتان تجاه آنا قوادرى، زوجة الأستاذ والذى فتن بّها لاحقاً فى باريس .

فى إحدى القراءات، يبدو الأمر كنذير غريب بمرأة على وشك مقابلتها. لكن لو أن السرد استرجاع، فلا يمكن أن يكون حلمياً oneiric وإنما متخيلاً . ترتدي آنا فى كلا المشهدين كالمومس، فهى أولاً مستلقية عبر منضدة الوزير الفاشستى أثناء زيارة كليرتشى - له - للإتفاق على المهمة، بعد ذلك، يتم تصوير الزيارة من زاوية أخرى بدون حضور آنا. والمرة الأخرى أثناء قطعه لرحلته لباريس - ولشهر العسل - للتردد على ماخور فى فينيتمجيليا ventemigi lia يراها هنا بشعر أسود، مرتدية زياً فاستيا مثير جنسياً تغوى تابعه مانيجللو الذى يصفها بالشرسة . تعكس كلتا الصورتين تناقضات بصرية لآنا المناهضة للفاشية التى على وشك أن يقابلها كليرتشى، غير أنهما يمكن أن تكونا إسقاطيتين لخياله، مدرجاً أنا داخل ذكرياته عن الماضى، جاعلاً منها شخصية بديلة . فالضحية الشقراء تمهد الطريق إلى ذات الشعر الأسود والمرأة المثيرة المغوية ورقصة المعلم السياسية إلى المومس. كما أن ذلك المشهد حيث يخبر كليرتشى لأول مرة آنا إنه قد رآها فى إيطاليا على صورة (تجسيد) أخرى لابد أن يأخذ فى قراءته كنوع من المتخيل الاسترجاعى. يبدو خيال ماضى كليرتش هكذا آملا wishful وارتجاعيا . غير أنه يبدو بالنسبة للمشاهدين إرتجاعياً بطريقة مختلفة _ فبعد مشاهدتهم فقط لآنا قوادرى الحقيقية (دومنيك ساندا Dominique Sanda يتذكرون الظهور المزدوج المبكر لشبيهتها .

لايزال ظهورها (الشبحى) بسبب بنية سرد برتولوتشى يمكن أن يقرأ بطريقين، كحلم كليرتشى عن مستقبله أو كخيال ارتجاعى له عن ماض بديل .

يزدهر الفيلم الحديث غالباً اعتماداً على المتخيل بدون استخدام القطع المتزامن خارج فضاء إطاره، ذلك الذى نسميه ماوراء آنيته. إنه يزدهر اعتماداً على التماثل بين ماهو خارج الإطار عندما يصبح فضاء الشاشة، الحاضر يصبح حاضراً وعندما يصير المتخيل إداركياً. يبدو سكوتى فيرجسون بعد الانتحار الجلى لمادلين إليستر فى فيلم «دوار» vertigo- فى مشاهدة كل شقراء فى سان فرانسيسكو شبهاً قوياً بمادلين. يستخدم هيتشكوك Hitchcock مراراً وتكرارًا بلاغة

الميلودراما لإظهار شبيهات مادلين فى لقطات عامة أو فى وجوه غائمة تتحول فجأة تجاه الكاميرا أو تقترب منها إلى حد الإشارة إلى انكسار الشبه . بمصطلحات هيتشكوك تعتبر هذه الشبيهات إلهامات درامية تحول التوقع إلى خيبة أمل. وبمصطلحات سارتر يعتبرن صوراً مبادة عندما أصبحت واقعية . يعتبر التكرير المرتبط بهيتشكوك للصورة الرومانسية كصنعة تامة هى النقطة التى أصبح عندها الفيلم ميلودراما الفيلم الأمريكى حديثة بالفعل . لكن قوة الدفع ضرورية هنا لتأطير والإمساك باللحظة الفارغة للمتخيل، لإصدار حكم واضح - إزاء التحرر من وهم هذا الدافع الرومانسى الذى كرسه مبكرا، فى سيئ السمعة Notorious وشمال عن طريق شمال غرب Northby North west، بطريقة شهوانية erotically هكذا يصير اختفاء مادلين ثم ظهورها كجودى بارتون الصورة المتحولة تصبح الشخص الحقيقى والشخصية الأصلية ليست أكثر من متخيل مصنوع - يسبق المتخيل عند هيتشكوك الواقعى real مثلما هو حال موضوع رغبة الرجل تجاه المرأة/الأنثى الذى يعاد المرة تلو الأخرى داخل المتخيل .

يتداخل عصاب الإكراه الفرويدى للتكرار مع الإرادة السارترية المضادة وذلك كى يمتلئ فراغ العالم الحاضر بالصور الغائبة، لكن بعد ذلك يتم الذهاب إلى أبعد من السكون، لجعل الصورة حية. Flesh. أصبح الحضور والغياب هما الأقطاب الدرامية التى يتلولب بينهما تكرار وإعادة ذرى «دوار» سكوتى .

طبقاً للوجود والعدم Being and Nothingess يعد الدوار الصورة الجوهرية للألم، تصور الخوف لأفعال المرء الخاصة وحيث، بطريقة تهديمية، يجب أن تتوقف. (٧) أما فى فيلم هيتشكوك فإن التعبير عن خوف سكوتى من السقوط عن طريق الرجوع للخلف واللقطة المقربة Zoom هو الخوف من القفز أيضاً من الاندفاع السريع خلال فضاء اختيار المرء الخاص فى اتجاه نظرة المرء القلقة.

عند هيتشكوك يعتبر الاختفاء الملازم للمرأة حلمياً Oneiric لكن فى المغامرة L'aventura لأنطونيونى فإنه فعل عادي بغيظ. وكما أشار أحد أصدقاء آنا الرومانيين الأثرياء فإن الناس يختفون كل يوم . لكن آنا لا ترى إطلاقاً مرة أخرى .

فليس هناك تكرير reprise فلا تعد المغامرة للبحث عنها، مغامرة على الإطلاق، لأنه فى نهاية الفيلم لا يستدل لها على آثر، ولا يعرف إن كانت قد هربت من الجزيرة وبدأت حياة جديدة أو اختطفت أو انتحرت أو غرقت. فالقصة لا تقدم حلاً، ذلك برغم أن غياب آنا قد احتل النصف الثانى للفيلم، حتى بعد امتناعها عن الاستحواذ على عقول مطارديها. فليس هناك رجوعات للماضى لإعادة تكوينها، ولا صور لإعادة الصياغة، ولا صور مزاحة للمتخيل تظهر لنا كيف إنها توجد فى شطحات عقول أصدقائها. لأن مشاهد التعقب عند أنطونيونى هى إدراكية بوضوح. فنحن نشاهد ساندرو يسأل الراعى فى كوخه عند الجزيرة، ولاحقاً فى صقلية يخطب فى - المهربين داخل قسم البوليس، أو يتحدث إلى الزوجين المغرضين فى محل الصيدلى .

نحن نرى الاستنـزاف القلق المرهق على وجهى ساندرو وكلوديا كلما قربهما البحث من بعضهما. فنحن لا نتحرك إطلاقاً خارج المجال الإدراكى للباحثين، كى نرى أى شىء لا يروه هم أنفسهم لذلك فإن آنا فى غيابها، هى دائماً هناك .

هنا يقلب سرد أنطونيونى - تماماً - دلالة الصورة - واقع البازانية فى لقطة بعيدة ويظهر لنا الالتباس العميق للقطة التى تبعث الشك ليس فقط على ما يرى بل أيضاً على من يرى. ولو أن آنا هى خارج الرؤية، خارج الإطار، فإن الطرق الخاصة لتأطير غيابها تعيد إدراجها كموضوع غير واقعى تصبح - أى هذه الطرق - مراقباً نشطاً. ففى لحظة ما من البحث على الجزيرة البركانية ترى كلوديا شخصاً ما بعيدًا يختفى خارج الرؤية. تجرى تجاهه وهى متخمة بالتوقع، مصدقة أنه لابد أن تكون صديقتها القريبة. لكن بدلاً منها تظهر جوليا Guilia وقد أطر أنتونيونى المشهد بحيث فى البداية يكون ذلك الشخص فى اللقطة البعيدة غير مدرك. يقطع بلقطة رد فعل متوسطة قريبة على كلوديا تنظر تجاه الشخص المختفى ثم عودة إلى اللقطة الاستهلالية البعيدة للصخور على البحر التى تظهر فى البداية على إنها من وجهة نظر كلوديا. ومع ذلك تجرى كلوديا من الجهة اليمنى للإطار تجاه وجهة نظرها الخاصة فقط كى تكتشف إن ذلك الشخص فوق الصخور لم يكن آنا بل جوليا. تقدم لنا قضية التطابق الخاطئ، المتزاوج مع التأطير الملتبس للقطع، – إنه نموذجى عند أنطونيونى لبطلته الممتزجة عن طريق السير على نحو غير متوقع من خلال وجهه نظرها الخاص - مسألة الاختيار بطريقة مختلفة .

اللقطة العامة «لاكتشاف» كلوديا لجيوليا فى مزيج من خيبة الأمل والازدراء يمكن أن تمثل لقطة من وجهة نظر آنا الماكرة وهى تنظر على أصدقائها عن بعد - هذه - الإمكانية يعمقها الاستخدام المتكرر للقطات العامة للمطاردين وهم يتعثرون عبر الصخر البركانى .

على أحد المستويات، تعد هذه اللقطات كلية الرؤية - شبيه الآله - غالباً قاسية - للبورجوازية الرومانية التى عاق نموها طبيعة الجنوب الوعرة القاحلة بعد الاعتداد بالنفس من جانب أم تافهة على متن يخت. دون شك يمكن أن يرى هذا كنوع من الانتقام الحلو - المر للطبيعة تجاه الثقافة أو من الله تجاه الأغنياء. ومع ذلك فعلى مستوى آخر - لا يتناقص مع المستوى الأول - يمكن اعتبارها لقطات معقولة من وجهة نظر موضوع المطاردة ناظرة للوراء لمطارديها .

إن الأمر لا يبدو مجرد أن آنا يتم تخيلها فى مكان آخر، برغم إنه قريب غالباً، أثناء بحث أصدقائها عنها. ويبدو الأمر بالنسبة لساندور وكلوديا، بالنظر إلى علاقتهما المكثفة باختفائها والتي تطورت فى غيابها، كما لو أن خيالهما الخاص قد تملكه الإحساس بالذنب.

ويعود خوفهما المضمر لكونهما معاً ملاحظين بطريقة غير مرئية، عارفين إنهما قد خانا ثقتها. ولذلك فهما يتخيلان بدون دالات واضحة النظرة المختفية للموضوع غير الواقعى. على عكس بلاغة الميلودراما المتجزئة لهيتشكوك، عزف أنتونيونى بطبيعية Naturaliatically على تلك التغيرات المنحرفة للخيال. فكاميرته تراقب باستمرار، وهو فى هذا السياق الخلف الجدير بالثقة لروسيلليني Rosselini والتى تكون Stramboli الجزيرة البيئية المحيطة باصداء الفيلم. بمعنى آخر يعتبر النقيض .فهو غير مبال، غير ملحاح، غير مدع، غامض / ليس مجرد ظهور للآخر إنما الانطباع العرضى الذى يتبدى بأكثر من كونه استطرادا. على نحو لافت فإن عملية المزاوجة dou bling قوية هنا، مثلما هي عند هيتشكوك. وما تغير هو مضمون context التشابه الذي أصبح بلا إيماءات cues.

عودة إلى ميسينا Messina حيث يكون من أوائل الأمور التى يشاهدها ساندرو هو التملق المحلى تجاه جلوريا بيركنز، المرأة الفاتنة التى فتنت حشد تواق من الصقلين الذكور . الحشد العضوى العفوى لدى الواقعية الجديدة الذي يندفع تجاه حدث رئيس، يتم هنا الحد منه إلى

مجموعة متهاوية من المعجبين منجذبة تجاه شيء ما له صفة العرض الجنسي، مفتعل، مصنوع على نحو مضاعف تجذب تفاهة حماس المعجبين والتفاهة البادية لمشهد الإبلاغ digesis ـ حيث يبدو أنه لا شيء يمكن عمله إزاء اختفاء آنا ـ لإثارة انتباه المشاهد .

يمكن القول إنهما يجذبان الاهتمام عن طريق ذلك الشبه الغريب بين جلوريا بيركنز ـ ذات الشعر الأسود والملامح الإيطالية لكنها أنجلو ـ سكسونية في الاسم ونبرة الصوت الواضحة التأكيد ـ وبين آنا المختفية . لو أن الميلودراما تعنى توجيه الاهتمام المتزايد تجاه موضوع الكاميرا فإن الابلاغ Diegesis يعنى العكس. إنه يقوم بمعالجة الشاذ على نحو عرضى وغير متصل بالموضوع. إنه يخفى غير المألوف الحميمى بعدم التأكيد عليه .

وهكذا يمكن اعتبار جلوريا بيركنز إعادة تجسيد ساخر لخطيبه ساندرو بشهوة جنسية. ومع ذلك فهى تعتبر صورة مهجنة للشهرة، وليس تجسيداً أصيلاً. فهى يمكن أن تكون موديلاً كما أعلنت، أو كما أعلن الصحفى، مومساً غالية الثمن تعرض على نحو فظ بضاعتها. لو أنها آنا وقد عادت من الموت، فهى أيضاً موضوع غير حقيقى، إنها خيال مكتس لحماً بجمال سيغوى لاحقاً ساندرو المتقلب. إضافة إلى ذلك ففي البداية تبدو الصلة بين المرأتين محتملة تماماً - ساندرو متطلع إلى ذلك الصحفى المهتم باختفاء آنا الذى يبدو هو الآخر مأخوذاً بعرضية جلوريا بيركتر. ثم إن الصلة بآنا تتضح أكثر بدور كلوديا المتغير. فهى أيضاً بديل لآنا بإقامتها علاقة مع ساندرو أثناء غيابها - نقطة أساسية عولجت بمهارة عندما ترتدى فى البداية قميص آنا على الجزيرة ثم بعد ذلك عندما تتبادل بدلع الشعر المستعار أمام مرآة حجرة النوم مع باتريشيا ذات الشعر الأسود وذلك كى تصير صورة طبق الأصل من صديقتها المفقودة. وتصبح تلك الصلة أكثر قوة، مرة أخرى بدون تأكيد واضح، فى المشهد اللاحق فى ميدان المدينة فى نوتو Noto حيث ينتظر كلوديا ساندرو. تحاط كلوديا بحشد من رجال المدينة الذين يزداد عددهم كلما تمشت ببطء فى أرجاء الميدان. يعالج هذا بلقطة لافتة للنظر. بحركة متابعة جانبية بطيئة، تمسك الكاميرا بكلوديا وهى تتحرك خلال الحشد المتحرك للرجال المترقبين فى حركة ثلاثية تعكس أصداء تملق جلوريا، لكنه الآن بدون ضرورة، تافه، مرتجل متكافئ بالإضافة إلى ذلك مع الحمق. مع ما يبدو أن جلوريا قد

انتصرت فإنها تعانى من التهديد. تعكس نظرتها القلقة أمام الكاميرا إحساسها تجاه تلك الوجوه ذات العيون المحدقة من حولها، كما لو كانت الكاميرا مرآة تؤكد قلقها. يعرى أنتونيونى العناصر الأسطورية داخل النظرة الجمعية الرجالية مرتين: تحليلها بدقة كهزيمة للشهوة الجنسية وبعد ذلك كاغتصاب (للأنثى) بصرى، كتهديد كسول يتلاشى خلال نعاسه الخاص. وتعد ردود - أفعال - المرآتين متناقضة تماماً : فجلوريا Gloria تقوم بتسليع النظرة كمصدر للرأس مال الجنس، أما كلوديا Cloudia فهى تقاومها كعبء ثقيل لا داعى له .

يوحى الحضور المتأنى لأنا كمتخيل بطريقة مختلفة بلقطة غير متوقعة تماماً. يساق ساندرو وكلوديا خلال بحثهما غير المجدى فى الريف إلى مدينة شبحية فاشتسية مهجورة، مكان بمبانى لما قبل الحرب غير مأهول وبدون منظور وفيما يبدو أنه قد صور فى مدينة بيزوجيورنو Siesta Mezogiorni حيث لا أحد من خلال تلك النوافذ المغلقة يجيب على أصداء نداءات كلوديا .

يستغل الفيلم الاستجابة القاطعة لهذا الفراغ بينما تنادى كلوديا فى لقطة عامة النوافذ وفى الخلفية يتحرك ساندرو داخل وخارج الصورة أمامها . ومع ذلك فاثناء استعدادها لمغادرة المكان الذى يجعلهما مرة أخرى كمتطفلين فى مكان طبيعى خاو، هناك حركة كاميرا بطيئة من أحد جوانب الشارع تجاه سيارتهما المغادرة. وتوحى هذه اللقطة بحركة إنسانية لأحد ما، خارجاً من مخبئه كى يشاهد انتهاء تعقبهما الفاشل. وهكذا فمن المحتمل أن تكون لقطة من وجهة نظر أنا المتخيلة. ويقوى سياق الحركة - فى نهاية مشهد، نفحة، الموت الطبيعى Nature Morte- بما يلى حيث قطع مفاجىء بلقطة مقربة لممارسة حب مبهج للأثنين. يوحى القطع من المتحرك إلى - اللقطة - القريبة بالحركة المنطلقة للنظرة المخفية لأنا المتخيلة كما لو أن زخم - الحركة - قد حملها تجاه مشهد الخيانة الأساسى .

يتذبذب الفيلم ما بين العزلة والكثافة Density، ففى جانب هناك الجزيرة الموحشة، الصخر، الريح والبحر، كهف الراعى المهجور، المدينة الشبحية، منظر العشاق على منحدر التل الكئيب من الساحل ومن جانب آخر تقتحم انشودة العشاق بقطار بضاعة نافثاً بخاره من موضعه إلى مساره المتخفى على بعد خطوات قليلة منهما. وفى عالم العامة فإن رجل هيدجر Heidegger's Das Man

لم يهرب أبداً. فهناك الخوف المرضى الدقيق من ضيق اليخت بثنائياته الثرية المضجرة والتعنقد الرجولى النموذجى للنوتو Noto والوعى الذاتى للضيوف متأنقي الملبس فى حجرات استقبال الفندق الباروكى فى تورمينا Taormina. لو أن العزلة قد فاجأت الموقف فإن الكثافة الاجتماعية ستعيد مجدداً بإفراط إلى حد بعيد. إجباريا فإن الثنائى لابد أن يعود إلى الحضارة، إلى محيطهما وطبقتهما الاجتماعية، حيث كرب الغموض يزاح بواسطة القواعد غير المكتوبة للنموذج Norm والإلزام. ومع ذلك ستظل هذه العودة مفعمة بعدم التأكد وقد أشار ميرلوبونتى إلى أنه «بالنسبة للسينما وللعلم النفسى الحديث فإن الارتباك، الاعتقاد الحب والكراهية، كلها تعد طرقاً للسلوك»(٨).

هنا فى تغزلهما الطقس، وفى عاطفيتهما وفى طلبهما للزواج كل ذلك يتظلل عن طريق آنا المتخيلة، فليست هناك قواعد للعلامات. فالحركة والنظرة غير متأكدتين من أنفسهما ملفقتين عفو الخاطر فقط كى تطرد اللحظة التالية، فليس هناك من تأكيد إلا للغة نفسها .

لو أن كلوديا، لإحباطها البالغ، تشعر بداخلها إنها ند لآنا، قد أصبحت الخطيبة الجديدة التى تحل محل السابقة، فإنه من المحتمل أن يكون ساندرو قد كسر نموذج التكرار عن طريق الخيانة، وهو نفس تكرار خيانته لآنا. مثلت ليلته الحالكة مع جلوريا بيركنز، اكتشاف كلوديا لهما عند انبثاق الفجر، علامة ممتازة. وتعد الحركة الإجبارية تجاه المرأة «التالية» عودة إلى شبيهة آنا تلك التى يشير تحديقها النافذ إلى ساندرو فى الليلة السابقة فى ردهة الفندق إلى شيئين متناقضين: الإغواء الوقح لمومس جريئة أو نظرة إدراك لما سبقت رؤيته Déjà vu. وهكذا يعد الفعل الواقعى للخيانة انتقاماً متخيلاً أيضا للمرأة المختفية التى من الممكن أن تظل حاضرة فى مكان ما لكنها تبقى غير مرئية وغير مكتشفة. وتصبح جلوريا بيركنز على النحو الذى أراده أنطونيونى لها، أمراً غير واقعى وقد اكتسى باللحم والدم. فمن خلال وجهة نظره الخاصة فإن ساندرو يخون كلوديا مع مجرد «أى امرأة» ولكن المحتمل أن تتساوى عودته إلى آنا المتخيلة مع نبذ سكوتى فيرجسون لجودى بارتون الواقعية كى يعود إلى مادلين اليستر المتخيلة عند هيتشكوك فقد فرضت بلاغة الميلودراما قراءاتها الأحادية كإجابة عميقة. على العكس عند أنطونيونى فإن الدلالة المزدوجة حيث لا يفترض شيئاً على الإطلاق هى جزء من كرب المتخيل حيث ينقلب - فيه - الوعى رأساً على

عقب. لأنه لو أن الواقعى هو دائماً يتظلل عن طريق المتخيل فهنا المتخيل يصبح متموضعاً فى الواقعى. فأنا المتخيلة تعود كامراة أخرى لكن تلك المرأة الأخرى، فيزيقياً، واقعية ومختلفة - برغم إنها ثقافياً غير واقعية - وليست نفس المرأة. تعود _ إذا جاز القول - كعرض للمتخيل لكنها ليست مثل مادلين إليستر صورة مستقلة.

يرجع مشهد خيانة الانتقام صدى المشهد الأولى لإغواء أنا لساندرو فى شقة بروما، حيث تترك بتعمد وبغيظ اعز صديقاتها تنتظر أسفل فى الشارع. يعد انتظار كلوديا نوعاً من الشهادة . وفيما عدا ذلك فهى لم تشهد شيئاً. فهى تقف خارج الميدان تتطلع إلى شقة ساندور، تنتظر هبوط الاثنين لأن ساندرو - مع أغراض أخرى، سيذهب كى يرسم الستائر .

اللقطة البعيدة بزاوية مرتفعة فى عمق المجال تصور شكلها البعيد وهى تنظر إلى النافذة القريبة للشقة، كما لو أن نظرتها Gaze كانت باستخفاف خارج - مجال - المركز. ولو كانت تعرف فهى تعرف بدون مشاهدة .

فى اللقطة التالية يتم تصويرها منحنية فى الظل تجاه باب الشقة المغلق، ومن الواضح أنها قد ضجرت من ـ الانتظار: لكن ربما أيضاً تتخيل بكسل مالم تره، ما اتضح تماما لها عندما نظرت نحو الداخل. يتم قطع المشهد ما بين الانتظار وممارسة الحب (الجنس). ينبع توتر السرد ليس فقط من القطع المتبادل لكن من عدم معرفة الحد الذى تموضع فيه التخبل فى الواقعى. إلى أى حد تبلغ رؤيتنا التى هى مختصرة ومتشظية. هل كما يحدث بالضبط؟ وكم منها يتفق مع ما تتخيله كلوديا؟ نحن نفترض إنه - المذكور - الأول لكننا لا تستطيع أن نضع احتمالية إنه - المذكور - الثانى أيضاً .

يستكشف التباس الرؤية Seeing بطريقة أكثر حدة فى فيلم الصمت The Silence لبرجمان الذى يحرك المتخيل ما بين واقع حلمى Oneiric ويحرك الصورة الغائبة تجاه عالم الحلم. مثلما هو الحال في المغامرة يدخل الصمت بلداً آخر وثقافة مختلفة. إنه يستأصل أبطاله. لكن هذا العالم هو أكثر اختلافاً بطريقة مميزة، ببلد أجنبي بلغة أجنبية، عبر حياة سياسية . تحرض قوته المتخيل أكثر مما يفعل المألوف. تحدث رحلة القطار للأختين والابن الصغير عبر الأرض الأجنبية كلاً من

واقعية، محبطة فى مدينة أجنبية وأناس يتحدثون بلسان أجنبى، بلغة غيرها بيرجمان رأساً على عقب ومزجها بكلام من أستونيا.

فى «الصمت» لدينا إذن وجود مشترك فى الصورة للحلمى Oneiric المتخيل والواقعى. وجهة النظر ذاتية بطريقة مزدوجة، رحلات حلم آنا ويوهان مقدمة فى مواجهة المتخيل المعروض لإستير، وموضوعية بطريقة مفردة. التحليل الاكلينيكى لبرجمان للغريب فى بلد أجنبى. لكن لا يوجد سرد متعدد هنا.

فالكل ممتزج داخل المشهد المستمر، الصورة المتطابقة. يعد تكافؤ الثلاثة جميعهم فى انطولوجيا الصورة الإنجاز الحداثى العظيم لبرجمان. لقد رفض إغواء سقط المتاع الفنى فى إخلاء أولوية معينة لأخرى أو محاولة درامية لتحويل تتابع الأحداث عند منتصف السرد الذى يمثل مشكلة عويصة، مثلاً، فى أفلام نيكلاوس رويج Nicholas Roeg وقد ساعد بيرجمان فى هذه الداخليات (يات) الشفقية لكاميرا سيفين نيكفست Sven Nykvist بصورتها ذات اللون الواحد Monochrome التى تمزج السطوح الخشنة النقية لصورة الواقعية الجديدة بإضاءة شديدة التناقض للايحاء بعمل - الحلم المعروض للفيلم الأسود Film Noir. يعد المشهد الإدراك حسي متمماً لازدواج النفس المنقسمة، التى - مثل برسونا Persona توضح كلاً من الخوف المرضى من الاحتجاز لعلاقة المرأتين بالآخرين جاعلاً منهما كلاً متطابقاً وقطبين منعزلين.

هنا الأنطولوجيا السارترية للمتخيل، بعيداً عن تناقض ازدواج الغريب الفرويدى، تملأ الفراغ. وتبلغ الصورة الغائبة مثل الاضطرار للتكرار مدى أبعد من مبدأ اللذة.

تقوم السينما الحديثة بتوحيد التعارض الكبير لكتابة القرن العشرين التى أصبحت مضطربة من خلال قوة الصورة المزاحة. إنها - رغم كل شىء - الوحدة من خلال الإزاحة.

يتم رجوع الغياب خلال إزاحة التقليد السردى الغرابة والتهديد. فى مقصورة القطار الحارة، المكتومة. يبدو خوف احتجاز الأسرة الواحدة منفراً فى مقابل الخارج المنذر بالسوء، وقوف القطار بمنتصف الليل فى منتصف المكان، صفوف من الدبابات والعربات المصفحة تتسلل من عربات

قطار البضاعة بطريقة تفوق الغل. يستمر جدل الداخل والخارج فى المدينة حيث يتوقفون، فى حجرات الفندق الحارة المتجهمة، تشرف شرفاتهم على شوارع صامتة، مسكونة بقاطنين صامتين، الصوت الوحيد هو ذلك الصراخ لبائع الصحف. حس الدولة البوليسية لأوربا الشرقية تحت مظلة ستالين متضمنا لا أكثر. وموحيا أيضاً بالحرب الوشيكة، الحرب كتهديد مستمر لكن ليس بطريقة أكثر حدة، عندما ينظر يوهان، ابن آنا، من الشرفة ليلاً ليرى مرور دبابة مفردة تعبر المكان خلسة إلى موقف فى شارع ضيق مظلم.

هذا، مع ذلك، هو المعادل الموضوعى للحساسية الذاتية عند إستير Esther الأخت الكبيرة، المريضة بالسل وربما أيضاً ـ تعانى من ـ الاحتضار. وقد رأى بيرجمان الفيلم كحلم مزمن متظلل بصمت الأله وهناك علاقات واضحة بين بنية الرحلة ودراما سترندبرج المتأخرة. لكن قوة ـ العلاقة بين الأختين هى ايضاً علاقة صور. إستير الغيورة، الممسوسة طريحة الفراش بحجرتها بالفندق تحبس نفسها عن الامتناع عن لذات الكونياك والعادة السرية، هى فقط التى يمكنها تخيل ما يحدث فى الخارج، وأى «مغامرات» تمارسها آنا وابنها. مغامرات يوهان بالفندق مع الأقزام الممثلين الذين يلبسونه ملابس فتاة على المسرح ثم «المغامرة» الحسية لآنا فى الكباريه حيث تلاحظ اثنين من النظارة يمارسان جنساً عنيفا.

الذى يمكن رؤيته كمشاهد حلم مأخوذة من وجه نظر المستيقظين من النوم آنا ويوهان.بالتساوى، مع ذلك، يمكن أن ترى هذه المشاهد كأمانى وتخوفات استير المتصورة، هى التى تظل فى المؤخرة ، وبالتساوى يمكن أن ترى كمواجهات متموضعة وإعادة صورة علاقات المكان ـ الزمن. برغم ذلك فإن الصورة الغائبة ممكنة من خلال وجود existence الواقعى. مفارقة الوحدة ـ خلال ـ الإزاحة، مفتاح السينما الحديثة، يتم التعبير عنها بطريقة أكثر شفافية فى فيلم «المسافر». Passenger ويبدو فيلم أنطونيونى مع فيلم فيم فيندرز ملوك الطريق Kings of the Road استخلاصاً للحداثة الرفيعة للسينما الغربية.يفعل كلا الفلمين ذلك من خلال قوة الامتداد المكانى كصورة مستمرة. لكنه كشف - للعيان - مرئيا دائماً مرهونا بإكراه مرئى.

غير أن مايبدو كرحلة، كمسافر، كى يكون حرا، غير مقيد غير محدود، هو حركة دائماً وباستمرار

مغلقة على نفسها. إنها رحلة تمضى عبر مكان وتعود إلى نقطة البداية، دائماً نقطة ذات نشوء / رقيق. وهكذا تقوم الشخصيات الرئيسية لكلا الفيلمين بالتقاط مسافرين، أحدهم أنثى والآخرين رجال، الذين يتقدمون من أجل التوصيلة وهكذا يتقاسمون الحركة العرضية episodic كشكل للقضاء والقدر. تندمج صور المكان والزمان دائماً من خلال التناقض. الزمن متشظى. وخطى بينما المكان متواصل ودائرى. كالفيلم العابر للكرة الأرضية، يعتبر «المسافر» أيضا عابراً للقارات وعابرًا للثقافات - شمال أفريقيا فى مواجهة أوربا، الصحراء فى مواجهة المدينة، الإسلامى وتناقضه مع المسيحى. وفى هذا الخصوص يتجاوز أنطونيونى أصوله فى السينما القومية الإيطالية التى كانت شديدة التمركز حول سريان سينما الحداثة. مع انفجارpu-wolB ونقطة زايرسكى Zabriskie Point لم يعد الإيطالى مجرد مؤرخاً لإيطاليا الحديثة بل مؤرخاً للغرب الحديث وسطوته الدولية. بالإضافة إلى أنه يؤرخ للعلاقات بين الشخصيات، بين البلاد، بين الأمم والثقافات. هنا ربما توجد نقطة بداية لكن لن يكون هناك أى مركز. وهكذا لن نبدأ من لندن، عاصمة البلد الخاص بلوكى، مركز عملياته الفنية، لكننا سنذهب معه فقط عندما ينتحل هوية شخص آخر. على العكس نحن ننطلق من صحراء شمال أفريقيا التى تشله وتزله ثم يعود إلى وطنه فلا يستطيع الدخول لأنه قد أصبح له اسماً تجارياً وصاحب جواز سفر لشخص ميت وقد أكد نفسه انه ميت.

وتعد هذه الإزاحة الزمكانية خارقة للعادة. نبدأ من أى مكان ثم نعود هنا عندما يصبح الموجود هنا dasin قد عاش عاماً عن طريق تغيير الاسم. وهكذا يبدأ لوكى Locke بنفسه فى مكان أجنبى ويعود كشخص آخر إلى بلده الخاص. طبوغرافيا المكان - الزمان تعيد صدى تلك الخاصة بفيلم المغامرة لكن يعالجها فيما وراء الأمة والقارة. يبدأ الفيلم الأخير فى روما، يتحرك على نحو مفاجىء إلى جزر أيولين Aeolian ثم عودة إلى البر الرئيسى فى ميسنا Messina ثم الذهاب جنوباً مع ساندرو وكلوديا فى حركة دائرية داخل البلاد إلى نوتو NOTO قبل العودة شمالاً عبر المحيط إلى تورمينا. Taormna إنه هكذا فى طريقه من أجل العودة شمالاً إلى روما. يغير «المسافر» ذلك تجاه العودة غير المباشرة جنوبا، من لندن عن طريق ميونيخ وبرشلونة إلى الأندلس فى طريقه للعبور إلى المغرب حيث يقوم لوكى وصديقته برسم الخطط لكنهما أبداً لاينفذونها. مفكرة مواعيد روبرتسون Robertson السرية تجعله يمضى قدماً فى طريقه، الذى هو فى ذات الوقت إذن اعتباطى

ومقدر سلفا، مفكرة مواعيد شخص آخر - مهرب السلاح - المشفرة بأسماء «بنات» - والتى يحس بأنه حر فى الاحتفاظ بها أو تركها لكنها توحى له بالعودة إلى الطريق الذى قدم منه بطريقة يصعب تجنبها. كى يستخدم الفيلم لغته الخاصة تتحول الشفرة الجديدة إلى الشفرة القديمة. لقد غير من جلده كى يمشى مجدداً فوق أرض معروفة. ولقد نجح فى المحاولة التى تخلى عنها كصحفى- عليه الاتصال وبجيش حرب العصابات ـ وذلك بوسائل مختلفة.

يكمن مسعى أنطونيونى هنا فى الإمساك بالسرعة المتذبذبة للزمن الواقعى كأمر للممارسة. لكن هذه الممارسة للدوام duration كمطلب، حركة للإمام، تعتبر أمراً مكانيا، تماماً كما تعتبر الحركة من خلال المكان أمراً زمنياً، بمعنى أن الآن يتظلل Shadowed بالماضوية لما ترك فى الوراء. وديلوز Deleuze هنا محق عندما يشير إلى أن الصورة - الزمن البرجسونية للسينما الحديثة تشتمل غالباً على المكان باعتبار أن زمن المسافة قد ارتحل بالفعل، لكنه على خطأ عندما رأى ذلك باعتباره أمراً ثابتا، وأن يحيل المكان إلى - مجرد - دور ثانوى فى بناء - بنية - الصورة[٩]. فعلى الأصح تتميز - السينما - الحديثة بصورة زمن - مكان للإزاحة حيث، ليس على غرار السينما الأمريكية حتى ١٩٧٠، الفعل ( الحدث ) لم يزل يستطيع حل معضلات الموقف عن طريق تغييره، أو تحريكه، أو بسرد الراوى، إلى موقف جديد.

يعتبر ديلوز دقيقاً إلى درجة عميقة وشديد الصراحة عندما رأى تحول الحداثيات الجديدة كتحول فى المحرك - الحس للإدراك فى الصورة بعيداً عن الصورة - الحركة الأمريكية.

لكن وجهة نظره عن الحديث كصورة - زمن نقية التى تشتمل على المكان تعتبر أيضاً ذات تمركز فرنسى Francocontric لفريق بحث لسلالة مباشرة من برجسون وبروست حتى رينيه وروب جرييه[١٠].

عند سارتر والفينو مينولوجيا، على العكس، نجد إدراكاً لمكانية الصورة Spatiality of image الذى يمكن ربطه بالنظام الراسى للعلاقات ( الغياب ) الديولوزية (نسبة إلى ديلوز).

فخارج الإطار، على سبيل المثال، كشاهد سينمائى للمتخيل، يستدعى صورة الزمن - المكان كحركة محتملة للكاميرا التى تحول الصورة الجديدة على الشاشة بطريقة غير متوقعة. فعن طريق

تغيير المكان والزمن بالتزامن فإنها - أى حركة الكاميرا - تقوم بتغير المعانى الاصطلاحية السردية لوحدتهما.

بتغير الموقع Position ، مايمكن تسميته بأداء تغير الموقع، فإنها تغير خبرتنا عن الديمومة duration وهذا يمكن إنجازه بـ أو بدون القطع، عن طريق تغيير وضع الكاميرا أو باللقطات البانورامية Panning، أو عن طريق حركة الناس والأشياء داخل وخارج إطار الصورة. وهكذا تزيح ديناميكات تغيير الموقع يقينيات السرد. ومايعتبر عصيباً بالنسبة لصورة الزمن - المكان هنا هو حاجتها لضم أربعة عناصر لا تملك حدوداً داخلية مجردة، الواقع والحلمى Oneiric المتذكر recallected والمتخيل. ولذلك فإن الصورة الحاضرة والصورة الغائبة، الشىء الواقعى والشىء غير الواقعى من المحتمل حضورها جميعاً فى خبرة المشاهدة. تعتبر اللقطة قبل الأخيرة الشهيرة من فيلم المسافر، والتى يقدر طولها بسبع دقائق واستغرق تصويرها أحد عشر يوما، مثالاً ممتازاً لصورة الزمن - المكان حيث تستحضر الحركة خلال الزمن التغير فى المكان وعلى العكس نستحضر الحركة خلال المكان الزمن داخل العرض كزمن ماضى، كزمن حاضر وزمن مستقبل(١١).

كما رأينا فإن الحركة البطيئة - للكاميرا المحمولة على - الشاحنة dolly خلال قضبان نافذة حجرة الفندق تعتبر نظرة افتراضية، فالتحرك الأمامى «كمالو» أن لوكى غير المتحرك مازال راقداً على سريره. إنها ترى إنه مايزال يتوق للنظر، لأن لوكى لايريد أن يرى مايعرفه بالفعل، أن ماضيه مايزال يلاحقه بالأسئلة.

هكذا يصل العملاء السريون الأفارقة بالسيارة لاغتياله بينما تصل قرينته البعيدة متأخرة جداً مع البوليس الإسبانى كى تحاول رده عن الشخص الذى يريد أن يكونه (يتقمصه).

فى نفس حركة الكاميرا التى تتحرك للأمام وتنتقل عمودياً وأفقيا، تتسارع وتغير اتجاهها ١٨٠ درجة، فى الحركة الفردية المتسارعة خلال المكان، يصبح زمن الماضى زمناً حاضرا.

وهم الانقطاع الكامل بالماضى مع صمت الشخصية الجديدة يتكسر. فى المقابل يتواجه لوكى بخصمه من كلا الشخصين، ذلك الصحفى الذى أسقطه ومهرب السلاح الذى يتقمصه.

فى النهاية يندمجان عند الحركة المزدوجة التالية لوصول الآخرين، مأسوراً بالكاميرا فى فاصل قصير داخل نفس اللقطة بحيث تلتئم النفس المنقسمة مؤقتاً فى نفس لحظة تدمير الجسد.

هنا المكان خارج الإطار متعلق بالإمساك ليس فقط بما يتحرك داخل الإطار ولكن بما يتحرك أيضا خارجه - صورة الزمن - المكان هى تشظي متواصل حيث تستحث المتخيل ليس فقط عن طريق ماتراه وإنما أيضا بما لاتراه. تمسك الكاميرا بالفتاة المتظاهرة بالتمشية على غير هدى عبر الفناء وخارج اللقطة شمالاً من ثم تصل سيارة العملاء إلى داخل اللقطة يمينا، تتوقف وتتحرك خارج اللقطة يسارا. فى لحظة قصيرة قبل دخول الفتاة والعميل الأبيض إلى داخل اللقطة للبرهنة على أن هناك فرصة لقدر من الإشارة الداخلية بينهما لايكاد يراها المتلقى.

فى نفس الآن نتقاسم إحباطات لوكى مبكراً فى أفريقيا، خبرة معرفة جزئية تظل اعتباطية وغير كاملة إطلاقا، حيث ينتهى الطلب الملزم لقراءة العلامات بإساءة فهم، بعدم اكتمالها أو بغموضها.

علاوة على ذلك، فإن موت لوكى نفسه يحدث خارج اللقطة قبل أن تستطيع الكاميرا المتحولة التقاطه، وحيث تربطه الكاميرا ليس بالمغتالين وإنما بوجهة نظر المنفذين الذين يصلون متأخرين جداً ويندفعون داخل الحجرة كى يشاهدوا الجثة. بينما يمسك الزمن فى البداية بالمكان عندما يندفع الماضى تجاه الحاضر، فى نهاية اللقطة يمضى وراءه. فهو ينتقل خارج الإطار، كى يصبح زمن المستقبل، حيث تمسك الكاميرا خلال حركة مطردة بذلك الذى يكتشف توا، بزمن يبدو أنه يسابقه.

هنا يستخدم أنطونيونى خارج الشاشة المكان ثلاثى الأبعاد. فلايتحرك المغتالون خارج مجال الكاميرا فقط عند دخولهم الفندق بل يتحركون أيضا وراءها. فنظرة الكاميرا التى تحركت من الحجرة فى تطفل كسول أصبحت مدفوعة إلى الفناء ولم تستطع أن تغير اتجاهها بسرعة كافية كى تظهر مصير لوكى. لكن الصعوبة المكانية، تلك الخاصة بالتحول السريع، تتضمن صعوبة أنطولوجية أخرى، وهى تحول نظرة الشخص المحدد ( المصور ) لنفسه. طالما أن الكاميرا - كما لو - قد أصبحت، نظرة لوكى، فإنه يبدو كما لو أن الكاميرا، قد استحوذت على السرعة الضرورية، ثم أصبحت شاهد لوكى - افتراضاً- على مقتله الخاص. لتحرير الروح من الجسد، فإن عين عقله

الخاص سوف تتلصص على مصير جسده المتلاشى. وقد أزيحت صورة الزمن - المكان لشخصية لوكى المندمجة خلال عملية اكتمالها تماما. أثناء اندماج هويات لوكى الاجتماعية المتصارعة عن طريق النظرة المزدوجة للآخر فى لحظة الموت، أولاً القتلة ثم القرينة والبوليس مع حضور الفتاة مرتبطان على نحو ملتبس كلاهما بالآخر، عندئذ تتصدع النفس المندملة مرة أخرى بفعل الحركة الدائرية للكاميرا عندما تعود ذاكرة ( وجهة نظر ) الشاشة على أعقابها إلى نقطة البداية الأصلية. ولاتزال وجهة نظر الشاشة كما هى. تنتهى بوجهة نظر المنفذين، بوجهة نظر القرينة الغريبة التى تعلن أنها لم تعرفه قط والفتاة الملغزة التى تصرح إنها تعرفه بالفعل.

بالتساوى تصمد قوة صورة - الزمن - المكان للاختبار فى فيلم فيم فيندرز wim wenders، ملوك الطريق. (1976) Kings of theroad يعتبر الفيلم فى إحدى قراءاته نسخة ألمانية لسينما الطرق الأمريكية فى تلك الفترة، من نفس الحاضنة، نسخة صامتة على نحو غريب للرابطة الرجولية بين غرباء دون نساء. لكن فيندرز قد غير تماماً كل تقاليد الحركة. يظهران رحلة برونو وروبرت Bruno and Robert عبر محاور شمالية/جنوبية عن طريق الحدود الغربية/الشرقية الألمانية، قد تملكت المساحة/المكان المفتوحة لرحلة طريق دون حدود. لكن رغم ذلك يتضح، مثلما هى رحلة دافيد لوكى الجنوبية، كى تظل مفتوحة، إنها فى الواقع محددة. فلدى برونو جدول واضح ولخدمة عروض السينما فى أيام محددة فى مدن حدودية خربة ولايستطيع الانحراف تجاه الشرق. والحدود هى تخم لايجب عبوره. والتحديد هو نفي حاسم للتجاوز الذى يجعله فيندرز أكثر وضوحاً عن طريق صور أخرى للمشاهدة والعبور. ويتقابل الرجال عندما يوجه روبرت، المتجه للشمال بعد فسخ زواجه، سيارته الفولكس واجن بانحراف تام ناحية جبال الألب . Elbe فيما بعد سيصعد برونو إلى برج - ملاحظة مهجور وينظر بمزيج من الفضول والشوق على الريف الواقع على الجانب الآخر من الحدود.

يتمشى روبرت بعد ذلك حتى مخازن حبوب مهجورة إلى سلم المبنى المعطل فى المكان، المؤدى صعوداً إلى هبوط حيث ينتهى فجأة.

توقف روبرت أيضا. فالحركة، أساس السينما، تصل إلى نهاية مميتة. تؤدي كل ثلاثة مشاهد مثل صور الرغبة المطوية صور الشوق التى لم تتبلور أبدا.

لكن الحركة خلال مكان هى رحلة التى تتراوح بالتزامن للأمام وللخلف فى زمن. وقد أجبرت دور عرض ضواحى المدن الصغيرة التى يعمل فيها برونو كحرفى عاشق - من قبل الموزعين على عرض أفلام جنسية Porn مخففة كشرط لعرض الأفلام الكبيرة.

يمثل الشرط الجديد انقطاعه واضحة عن الماضى. لكن السينما هى أيضا مصدراً للاتصال مع الماضى. يستعيد صاحب السينما الهرم فى المشهد الافتتاحى ذكريات الماضى عن سنوات الحرب والاشتراكية القومية، مصورا - المشهد - مثلما هو الحال فى سينما الحقيقة Cinema Verite ويجد صداه فى زمن مشهد الليل الحالك فى الريف والذى يعد بمثابة تحية إلى فريتز لانج Fritz Lang يذهب روبرت كى ينام فى مؤخرة السيارة الفان Van تحت بريق القمر المكتمل يشع من خلال سطح السيارة المنزلق ثم يستيقظ بفعل ضجيج صاخب من الخارج. يبدو المجرم رجلاً مخبولاً جالساً على سلال حبوب المخزن المهجور قاذفاً أحجاراً تحدث صدى معدنيا.

يمتلك - هذا - المشهد الليلى جودة كابوس تعبيرى expressionist ويتدعم باستيقاظ برونو اللاحق عندما يحضر روبرت - ذلك - الرجل كى ينام فى السيارة الفان وسماع محادثاتهما من خلال الحاجز بين الكابينة والفان. وحكاية - ذلك - الرجل تجعل منه مزدوجاً لروبرت. فحزنه هو ناتج عن انتحار زوجته فى تصادم سيارة بالقرب من هذا المكان، مما يعيد صدى ويكرر مصير روبرت نفسه عندما يحاول قتل نفسه بسيارته الخاصة بعد انفصاله عن زوجته.

بعد ذلك يطبع naturalizes الحزن الليلى للزوج فى منظر الفجر حيث يقوم برونو باكتشاف السيارة المهشمة، جسمها المنقسم، المتلف، المحطم أمام شجرة. إنها تجربة مفيدة salutary إنها تظهر فى غياب أى جثة. سخرية انغمار روبرت داخل النهر لن يحدث أبداً، اقتراب الموت. كذلك فنحن لن نرى أبداً بطبيعة الحال التصادم أو الموت الذى يحدث. فتلك السيدة المتوفاة ليست شخصية من شخصيات - الفيلم. وبدلاً من ذلك فنحن نرى النتيجة وتترك الأشياء لتخيل مدى فزعها. ينتهى المشهد يتخيل روبرت المضطرب مع فزع شديد للكارثة الفعلية، لكن مرة أخرى كما يتم تخيله يعاد بناء الحطام من وجهة نظر برونو. يؤكد فعل برونو الخيال الليلى لروبرت كأمر واقعى، الحادث السريالى فى المخزن المحطم كأمر متسم بالمحاكاة mimetic بل إن المخزن نفسه بجوانبه

المزوية ( من زاوية - المترجم ) الغريبة ليس مجرد حيلة تعبيرية بل اكتشافاً فنياً Objet Trouve الذى هو على نحو مناسب موحش وخطير. فى نفس الوقت يقوم الآن روبرت، الذى اكتشف قصاصه من جريدة لفريتز لا نج ويزاملها خلف السيارة فى الليلة السابقة، بنزع - شكل - لانج من الصورة الفوتوغرافية كما لو أنه يؤكد تحية فيندرز فى تخيله للكارثة. برغم ذلك فإن مرجعية اليقظة الذاتية لاتستطيع أن تقلل من القوة المضطربة للحادثة. وقد رفض الرجل بيأس أن يغادر مكانه خلف السيارة الفان قبل انتشال السيارة المهشمة.

وقد أدى مصيره التعس إلى تثليث الطريق الواضح للقص لـ «رجال بدون نساء»، ولكنه قد أضاف أيضا طريقاً صحيحاً من خلال طبيعته التلقائية. لو أن أمام روبرت وبرونو كليهما اختيار، فقد أنكر واحدا. فإذا كان الطريق يعد مصدراً للحرية فهو أيضا مصدر للموت.

تتكثف صورة الزمن - المكان عندما يترك روبرت الطريق كى يزور والده. الناشر العجوز بمطبعته مرتدا للثلاثينيات، إنه عتيق صان فيلم لفرتيزلانج وثبته كأساس للزمن. فى ترحاله عبر المكان فإن روبرت قد ارتحل فى الزمن إلى الوراء.

عندما دخل المكتب فإنه يضبط والده نائماً وهو يرتدى نظارة قاتمة أمام آلة كاتبة عتيقة. بينما قضى ليلته تلك ينضد حروف المطبعة، يغفو والده مرة أخرى على مكتبه، نموذج للنظام، للياقة، للعقم. لكن روبرت نفسه لايستطيع الفرار من عبادة الحرفى. ويظل الاختلاف بين الأجيال فى الطبيعة المفتوحة ( الحرة ) والوجودية للتحدى. وقد أكد ذلك فيندرز فى توازى القطع المتبادل للقص بين البطلين. بينما يقوم روبرت بإحساس بالذنب بتوبيخ والده على سوء معاملته لأمه، هجر هو نفسه زوجته لتوه، وبحاول برونو بتهكم حاد إنقاذ الروح المحبطة للسينما.

ففي تلك الليلة ينشغل فى المساعدة فى ترتيب بكرات فيلم جنسى porn داخل دار العرض المحلية أهملها فنى العرض الممارس للعادة السرية masturbating حيث يجمعها فى كومة على الأرض. بالنسبة لفيندرز فإن الإمساك بعامل العرض الهاوى بجرمه المشهود هو طريقة لتمثيل سوء النية فى إطار كوميدى أسود لكنه يعنى أيضا الإمساك بالمصير البائس للسينما ذاتها. وتظل المعضلة لكلا المسافرين واحدة، وهو كيف يمكن الوصول إلى أهداف نبيلة فى ظل حواء

أخلاقى. فكلا الرجلين يسافران بحب بادوات الحرفى الماهر لكن بدون اقتناع كامل. فالصفحة الوحيدة التى ينجزها روبرت على مطبعة والده الجديدة هى للإعلان - فقط عن زواج والده، بينما الفيلم Trailer الذى يحتوى على عدة مشاهد هامة ومثيرة للإعلان عن الفيلم وعرضه قريباً - المترجم ) المبهرج المتكرر الذى قام برونو بتوليفه وتثبته في بكرة الفيلم الجنسي المطروحة أرضاً كل ذلك هو عبارة عن لحظة فى زمن - مكان مسارهما عبر الطريق، وجودية، ملهمة لكنها - أى اللحظة - سرعان ماتنسى.

علاوة على ذلك فهناك أمر ما فعال هنا أيضا. ففيلم فيندرز لايعد كفيلم هايمت Heimat تماماً الذى يبعث التقليد الألمانى فى السبعينيات مصوراً أحد الصعاليك الخوارج الذى له تأثير مصيرى على مجتمع ريفى مغلق(١٢). المدن الدودية المقفرة التى ترتحل خلالها السيارة الفان ليست أكثر من مجموعة من المحطات المنعزلة، الكئيبة. فهى مبانٍ جوفاء، أماكن للهو، لم يواجه برونو وربورت مجتمعاً كهذا. فهو عند فيندرز غير موجود. لكن الرحلة لم تتضمن بحثاً خفياً عن الوطن، الوطن كصورة غائبة، كولاج من أمور غير واقعية التى يمكن أن تصدر فقط فى التحقيقات المعيبة. فى البداية مبكراً متسرعاً فى سيارته خلال الأراضى السهلة المنبسطة، يمزق روبرت صورة فوتوغرافية لبيته الذى غادره لتوه. ومن ذلك الحين يوجد على الطريق غياب كامل للإشارات الأليفة لكنه غياب مغطى. فنحن نرى الرجال يأكلون وينامون غير إنه لاتوجد مطابخ ولاحجرات نوم، فقط مقاهٍ وأسرة معدة مؤقتا، فلا يوجد حجرات، فقط أماكن. وامتنعت تلك التفرقة بين العام والخاص على التواجد. محرومون من رومانسية سينما الطريقة الأمريكية، فإزعاجات الأكل التافهة، والنوم الخشن تستدعيان للعقل غياب البيت كتواصل القص المتخيل. فى فيلم «الراكب المطمئن easy Rider يعد الطريق بيتاً». لكن فى فيلم فيندرز هناك دائماً مكان ما خلف المسافات يجب الارتحال إليه. واتسع ذلك عن طريق صورة مركزية أخرى لقص الزمن - المكان، رحلة بالدراجة البخارية إلى راين لاند Rhineland عندما قطع برونو خط رحلة العمل وعاد إلى منزل أمه، منزل طفولته بجزيرة منعزلة على النهر. المنزل عبارة عن قذارة منسية، محاط بالأشجار وينمو عليه نبات متسلق، مهجور مهمل. إمعاناً فى الفوضى، يندفع برونو بالدراجة خلال نافذة، غير أنها لاتضيف أهمية ذى دلالة إلى الفوضى. يمتنع فيندرز عن القيام بأية لقطة تأسيسية

للمكان، لدرجة إنه يبدو بلا شكل محدد وعندما يترنح الرجلان فى وخارج ظلال الليل فأنهما يبدوان غير قادرين على تحديد مكانهما بالضبط. فعندما يسأل روبرت أن كان من الممكن النوم بالداخل، فأن برونو، يائسا، ينكر على أيهما الاختيار، كما لو أن الخراب مكرس للفزع. فيقضيان الليل فى الخارج، فخراب «البيت» يمتنع عنهم حتى أثناء النوم. بيت يمثل شبحاً لنفسه، تصبح الصورة الغائبة موضوعًا غير واقعى.

لايستطيع أن يتحقق كبيت. يجد برونو فى الصباح التالى، كفعل من الحنين المفتقد، صندوقاً يحتوي على مجلات فكاهية تحت ردهة السلم، مشهد يقتبسه فيندرز من افتتاح فيلم الرجال الشهوانيون The Lusty Men لنيكولاس راى Nicholas Ray (13). لكن حتى تلك الصور البصرية لليأس، نحيب برونو الساكن، يتم إغراقه بصوت مرور القطارات ورافعات المراكب فى النهر. حضور الرجال مثل حضور العاشقين فى حجرة الفندق بفيلم ــ هيروشيما حبى Hiroshima; mon amour ذات النافذة المفتوحة، ليس بمأمن عن تطفلات الأصوات الخارجية الفادحة، لآلات الرفع الضخمة للحضارة. فهما يسمعان ما لايشاهدان ولايستطيع البيت أن يعزلهما. لو أن البيت هو عودة للمسكوت عنه، عالم صغير amicro cosm للتاريخ المقموع لأمة، فعودته سريعة الزوال ولايمكنها أن تتجذر. فهويتها تكمن فى عوزها الخاص. تقع هويتها فى حركة حاضرة. وهكذا يعلن برونو أن الزيارة جعلته يدرك أن الزمن هو التاريخ.

يخضع المنزل للمقارنة مع المنزل المخرب لفيلم فاسبندر Fassbinder التاريخى زواج ماريا براون The Marriageof Maria Braun بعد ذلك بعامين. فعندما تتطور حياة ماريا بعد الحرب تقوم بزيارة دورية لسكنى والديها المخرب. وهكذا يبقى المنزل كصورة لدمار الحرب فى ١٩٤٥، على حالته المدمرة حتى العقد التالى، لحسن حظ ماريا، فيرتبط بجرعة جيدة من انتهازية الفرص، فيأخذ فى التغيير للأفضل بمرور الزمن[١٤]. يعد فيلم فاسبندر خطياً رغم الأحداث - الدرامية - التأريخية، حيث مرحلة إعادة البناء الاقتصادى قد بدأت، تقبل المنزل كتذكار متواصل للماضى. عند فاسبندر دائماً ما تأتى الصورة المتطابقة مندفعة.implosive

فتدمير المنزل ليس له أصل واضح ولانستطيع التعرف على أى عقد قد تم بنائه. برغم إننا بغرابة لا بد أن نربط بينه وبين تدمير الحرب. فى فيلم فاسبندر، لقطة بالابيض والأسود، يستخدم

الاستخدام التكوينى للـ أى - مكان أيا كان، على طريقة الواقعية الجديدة لما بعد الحرب، كما لو أن الفيلم قد تجاوز العقبات الكلية لفترة إعادة البناء. فى نفس الوقت، فإن شكل الشاشة الواسعة لصور الفيلم الغائبة، السكنى فى الأماكن الواسعة، تسريع وتبطيئ الزمن، غياب البيت والعائلة، غياب المعجزة الإقتصادية، غياب المدينة الحديثة، غياب المجتمع الريفى، - كل ذلك - قد طبع الفيلم على نحو حاسم بالأسلوب الحديث كفيلم - من السبعينيات.

ينتهى الفيلم بمزج مختلف للواقعى وغير الواقعى، بين المدرك والمتخيل، مصارحة الاثنين المخمورين، فى محطة حدودية مهجورة حيث يتحدثان بعدم حدة لأول مرة، مما يجعلنا ندرك أننا لا نرى حراس حدود ولافرد حراسة أمريكانى خلال أحداث الفيلم.

بدلاً من ذلك يكون لدينا الحضور المجاور للخصم المثيل - الشيوعيون - الألمان - وآثار الحضور الآنى للحليف المختلف، الجيش الأمريكى، أو المؤخرة الشريرة من جورجيا كما يحدده احد الرسومات على الحائط. من جانب واحد تنطلق رصاصة وحيدة عبر الوادى دون أن ينتج عنها شيء. فنتذكر الصراع بين الشرق والغرب وأن برونو وروبرت اللذين يتشاجران على نحو هزلى عبر سخرياتهما الخاصة بعد أن يتجرعا زجاجة بوربون. علاوة على ذلك فقد تم رصد مشاجراتهما من قبل مركز طليعة القوات الأمريكية عندما أخذا يترنحان ليلا. وتقود أكثر جمل الفيلم شهرة «لقد احتل اليانكى عقلنا الباطن» إلى الأغنية الأمريكية التى احتلت عقل برونو الباطن بعد - باعترافه الشخصى - أن قطع علاقته بفتاته.

«لقد تصادقت - مح - امرأة، وضيعة كما يجب أن تكون». فالأغنيات الأمريكية تحدد له مشاعره، كما تحدد - طريقة - فراره منها.

تلك الأغنيات الأمريكية التى تجعل الحياة محتملة على الطريق تقوم أيضاً بتحديدها - أى المشاعر - كبدائل surrogates ثقافية. وواحدة من تلك الأغانى التى يقومان بأدائها فى حالة انسجام «فقط قبل إيدى» - يؤديها - مطرب ألمانى، هاينز Heinz مستخدماً أغنيات إنجليزية كتكريم لإيدى كوشرين ddie cochrane تماماً مثلما هما يعتبران كبدائل سينمائية لأبطال أفلام الطريق الأمريكية مثلما هو حال بولمندو Belmondo فى فيلم «على آخر نفس» About des ouffle والذى

يعتبر بديلاً لبوجارت. ومع ذلك فهما يعتبران أكثر من ذلك لأنهما ليسا أبطالاً على الإطلاق.

يقودنا ذلك إلى الإزاحة المركزية في الفيلم. فغياب المرأة هو غياب مركزي له، تماماً مثل دعوى برونو فى مواجهة فتاة شباك التذاكر جعلته واضحا. وتتجاهل تلك القراءة التى ترى أن العلاقة بين الرجلين هى علاقة - جنسية - مثلية ذلك. ولو هناك شىء ما فهو مجرد ترابط رجولى ليس إلا. فأكثر الصور مهابة هى تلك الخاصة بالبعد، بالتكتم، بالارتباك، بالأخرية Otherness في مواجهة الميلودراما الأمريكية للموالاة الخشنة والساخرة يضع فيندرز الصراحة كشىء ما نادراً ما يحدث فقط عندما تكون العلاقة على وشك الانتهاء.

فالحركة إلى مكان أمامى، والحركة جانباً تعنى أيضاً الحركة إلى الخلف إلى عالم النساء ذلك الذى فرا منه، فى ذلك الذى أخفقا وعن طريق ذلك العالم الذى مازالا يخشونه.

ففشل العلاقات بالجنس الآخر يبطن الفيلم غير أنه لايوجد تعويض (نفسى) بترابط رجولى حيث الثقة دائماً هشة. فبكل قدرتهما على ارتجال وهضم الأشياء، فإن برونو وبروبرت لم يرتبطا. ولكل لحظات القلب المشتعل، فإن الخوف من الخوف الذى اعترف به رودجر فوجلر Rudiger Vogler فى - فيلم - آليس فى المدن، سيظل هو البناء الأساسى للمشاعر هنا. فى فيلم الطريق حيث يعد الحصاد الفاوستى Faustian بفحص كل شىء فى العلن فإن الإزاحة للصورة ماتزال لها الكلمة العليا.

جدل صورة الزمن - المكان، التريث الرشيق والغنائى، ذلك الذى يمكن تسميته بغنائية الإزاحة، هو مايصنع فيلم فيندرز الجميل. مايعمق حس الحضور - فيه - هو المتخيل، بحثه الدائم عما هو ليس هناك.

# ٦ الشياطين المتسلعة (الآلة والقناع ا)



كثير من الأفلام الحديثة العظيمة/من بينها عاشت حياتها Vivra sa Vie، المسافر the passenger، برسونا persona والممتثل conformist ، تدور حول الخلق الذاتى لشخصيات - معروضة - كسلع. وهذا ليس نظامًا واضحًا ذات ثيمات رومانسية عن الاغتراب الأدبى بل إنه تحول ملحوظ تجاه حكايات خرافية عن الاختيار الوجودى الذي يواجه عقم المعيشة الحديثة والحدود غير المنظورة للكبح الدنيوى - فالحداثيون الجدد لايبعثون - بالإضافة لهذا لكنهم بدلاً من ذلك - يناهضون Topoi التعبيرى للمنبوذين الموجهين robotic، لإنسان - مشوش - كـ – الآلات، شبح سوء النية مابين البورجوازية العاقلة التي يعد الضمير عندها دائماً حضوراً إنطولوجيا حتى لو ارتد أثناء الممارسة. سوء النية، كما أوضح سارتر، هو خداع ذاتى، تنوع لاحصر له من الخيانات الذاتية في ظروف ميسرة أو صعبة. إنه مصادفات يومية، جزئياً وقطعاً لتسليع كل شيء له قيمة ملحوظة، لتحويل الشيء المادى إلى رمز سحري.

تشتمل براعة التحويل الفنى للموضوعات المادية - بطبيعة الحال - براعة في تحويل الذات ذاتها. الذات الصالحة للعرض في السوق مثل نانا المومس الباريسية في فيلم Vivre sa via هى الحافز الرئيسى للحداثيين الأوربيين. هنا يتم إزاحة القضايا الكلاسيكية البطولية للنضال النبيل ضد الشر والظلم، التصورات الرومانسية القديمة، لحساب مجهودات متقطعة ولا بطولية في مقاومة سوء النية. فالاختيارات لم تعد بسيطة إطلاقا، طالما إننا لم نعد تقريباً واعيين تماماً بها. بالإضافة إلى أن النجاح الصالح للسوق لأى نوع يمكنه إضعاف مقاومتنا تجاه الشر والظلم في حياتنا اليومية. هنا لم تعد الإغراءات الفاوستسية لسيطرة العالم فعلياً اختيارا، أو معضلة. سوء النية تعنى دائما، تفاهة ويد مغلقة في ابتذال عالم.

وقد أشار سارتر إلى التناقض - الظاهرى - في مركز سوء النية المعتمد على نموذج لخداع الآخرين: «لابد إننى أعرف بصفتى مخادِع الحقيقة التي تتوارى عنى بصفتي مخادَع»[1]، تكمن المشكلة في طبيعة هذا التوارى ويعارض سارتر لاوعى فرويد حيث يتم إزاحة رقيب / (القوة النفسية) للمعرفة القامعة بعيداً عن الأنشطة المستهدفة للذات. لكنه قد وضع أيضاً مستويات مختلفة للخداع الذاتى الذي ينبع من الطبيعة المتعددة للشخصية. لا تعني سوء النية إنكار الذات

أكثر مما تعنى تثبيت أولوية زائفة حيث تتحكم شخصية واحدة في الآخرين. على نحو متساوٍ، يستلزم سوء النية تثبيت نموذج زائف للشخصية، التدمير المتعمد لشخصية نموذجية على حساب نماذجنا - الأخرى - المحتملة. إنه سعى تجاه تماسك زائف لمستوى واحد من الشخصية على حساب المستويات الأخرى التي يتم بشكل مريح تجاهلها. هنا فقد تم إعطاء سارتر دوراً لايناسبه كأب لأرض الوجود الإنسانى dasein الوجودى بينما هو فعلياً الكشاف الأعلى للحداثة، خلال - عقد - تمركز الذات الحديثة التي تتنكر كمصدر لتماسكها الخاص. وهكذا يتخلى عن التصور الرومانسي للشخصية كملاذ محتمل من إفسادات المناخ العام، ذلك الذي يعد وإلى حد كبير حلقات مترابطة لسوء النية في الفيلم الحديث. فبداية من فيلم الليل La notta ترينا السينما بوضوح كيف أن الهبات النفسية للأفعال وللوجود في حياتنا اليومية يتم تسليعها تماماً عن طريق الظروف. ينبغى مقاومة السوق الثقافية لكن الاشتراك في الجريمة ليس دائماً - مسألة - وعى. رغم ذلك فإن حساب سارتر مايزال يفتقد شيئاً ما ذات أهمية حيوية في الفيلم وهو ذلك المتضمن في سوء النية. يعد سوء النية استسلاماً ليس فقط للسلطة بتسليعها الذي يجتذبنا إنما أيضا للقطب المعارض الذي يستدعيه دائماً وحيث يشكل مركزاً لسينما المزاوجة إنه عرض الذات كتسليع للآخر، إنه بيع لروح المرء إلى هؤلاء المعارضين للعقل والحداثة معا، إهانة للذات كجزء من الهجوم على العقل. في تلك الحالة يغير سوء النية من نقده الزائف للحداثة تجاه الظمأ للانتقام.

بينما تحاول الشخصية المتسلعة بيع نفسها في السوق، تقوم الأنا المتغيرة لها بعرضها كخادم إلى سادة آخرين. إنها ترتبط بالتمرد الشيطانى في مواجهة حداثة التي، بالنسبة لأوروبا القرن العشرين، تمتلك أصولها غير القابلة للجدل في الفاشية. وتظل آثار مواجهة البورجوازية للفاشية في مجرى السينما الحديثة، حيث ينحدر الوحش الفاشستى كمزدوج للمواطن البورجوازي، ليس بروميثوسى إنما مذل في خدمة حكم الاستبداد، إعادة صور الشيطان، الفاشستى في أفلام مثل، الملاعين the Damned، سالو Salo، ليلى مارلين Lilli Marlene، ١٩٠٠، وبيضة الثعبانserpent Egg، ترينا جميعها الإفتتان بـ– دراسة - علم – الشيطنة demonlogy التي تتجاور في ذات الوقت مع النفس المتساهلة وسقط المتاع.

وقد أدان المخرجون الحديثيون على نحو ملائم كثيراً من أشكال الإنحطاط التي تفتنهم تجاه

الزحف المميت للحذاء العسكرى. لكن هناك بطبيعة الحال عنصراً قوياً لهذا في أسوأ أحواله، مثل، سقط المتاع السادى - ماسوشى في فيلم حارس الليل the Night porter لكن يبدو أن هناك شيئاً ما أكثر أهمية. مع نهاية الستينيات، حدث مع حريات التعبير الجنسية والسياسية الجديدة، عودة ايضا للشيطانى لحلم يقظة «لماضى اوربا الجمعى، لخيال إستحواذي»، حالم بغموض لما حدث، شبح الفاشية كمشروع غير مكتمل، متخيل زمن - مكان.

ليس صدفة أن تلك الحركة الارتجاعية قد تمركزت في إيطاليا، لأن هناك كانت الانقطاعة مع الماضى الفاشستى على نحو صراعى غير كامل مثلما هو الحال في أى بلد أوربى. وبينما كانت السينما الإيطالية الجديدة لفترة الحرب على نحو قوى معادية للفاشيست، فإنها قد استفادت على نحو غامض من رعاية ابن موسولينى المولع بالحرب فيتوريو[٢] Vittorio في الفيلم القفزة للواقعية الجديدة «روما مدينة مفتوحة» Rome opencity الماسوشية - السادية الشهوية التي جذبت لاحقاً فيللينى، فيسكونتى، برتولوتشى، بازولينى وكافيانى، تعتبر حاضرة بالفعل في - التعذيب الأخير لقس روزيلينى عن طريق الجستابو، على العكس نعيد إزالة الملامح الملتبسة للفترة الفاشية في فيلم المخرج دى سيكا De sica حديقة فينزى - كونتينيز Gardenof the finzi - cantenis ومعالجة المخرج فرانشيسكو روزى Francesco Rosi لـ «المسيح نوقف في إبولى» christ stopped at eboli المصداقية للواقعية الجديدة تجاه - معالجتها - الجينينية الحديثة للآخرية otherncess، افتتانها بالعدو الذي هو ليس فقط العدو بدون (هتلر) إنما العدو الشيطانى داخل (موسوليني) وفي فيلم روسيلليني الكلاسيكي تقوم الضابطة المثلية الألمانية - في نهاية الأمر بإغراء ناقلي الأخبار الإيطاليين تجاه الخيانة، وحيث تتخذ هذه الخيانة انجذاباً شهوياً خفياً بالنسبة لمديرها الذي يحاول إفشاءها لجمهوره. اعترض بونويل- Bunuel من بين آخرين - بقوة على ذلك المشهد حيث يعذب القس في حجرة والضابط الألماني يعانق امرأة إيطالية في حجرة أخرى، باعتبار ذلك مسطح ويعوزه اللياقة[٣].

لقد صاحبت الحركة الارتجالية أشكالاً حرفية وفكرية من التحقق الذاتى. فاستدرج فيسكونتى وبيرتولوتشى رؤيتهما الفرويدية - الماركسية تجاه التاريخ الأوربي، بينما رأى فيلليني صلات حيوية بين الفاشية، الجعجعة وبين مراهقة محاصرة التي أوضحها بتوهج في فيلم أماركورد Amarcord ككوميديا، ضيقة الأفق وغبية[٤]. ومع ذلك يذهب التحدي لسينما تتسم بالابتعاد عن ثنائية

العقل واللاعقلي التي انتشرت على نحو سهل في حركة الارتجاع. التي يجب أن تتحدى ثنائية أخرى وهي ثنائية الماضي والحاضر. يحتل الماضي الذي أصبح خيالياً عرضياً حيث يتعايش مع الحاضر، ملمح من السينما التي أسسها ويلز على نحو فعال في فيلمه «المواطن كين» Citizen kane إنه تحدي ويلزي الذي يتبناه بيرتولوتشى في «الممتثل» واستراتيجية العنكبوت، التحدي ذات الصور اللاذعة عن الماضي التي تثبت مدى مراوغتها في كل من «هناك» والـ «ليس - هناك»، تلك الصور التي تضيء النظرة أو التي تختفى حتى العدم.

هنا تستكمل المأساة الويلزية للدراما الأمريكية عن طريق حلم المأساة الإيطالية - يزاح صعود وهبوط المخادع الفرد، كين، بصعود وهبوط الجعجاع، ومخادع الجماعة، وليس مجرد الدوتش il Duce في معالجة بيرتولوتشى الرحبة لرواية بورجيس Borges يشارك الأب في الصورة الحاقدة لتحري الابن كبطل موالٍ يتحول إلى مشارك فاشستي في تقديمه الأكثر صدقاً لرواية مورافيا Moravia مايزال برتولوتشى يغير السرد الخطى إلى شظايا ارتجاعية فسفسائية mosaic الطابع، شظايا تؤطر العالم الفاشستى للممتثل خلال مقايسة Pastiche صور سينمائية سابقة. فقد أصبح الزمن تاريخا للفيلم، ليس تاريخاً حقيقيًا، على طريقة وأسلوب الاستديو وليس على طريقة الشوارع.

يعد المكان، أيضا، إعادة موضعه للتاريخ كعرض موحى به عن طريق تحدى الرائعة الأخرى لويلز المحاكمة the trial إنه كليرتش Clerici الذي يتحجم باللقطات الطويلة البانورامية في مواجهة السطوح الضخمة المسطحة، يمشى خلال الردهات تجاه كاميرا متقدمة أو متراجعاً عن أحدهم الذي يتعقبه رجوعاً في الإتجاه المعاكس بحيث تكون حركة الكاميرا والشخصية في تناقض رئيسى. لو أن كليرتش يقيم باختصار في أماكن بلاطية فخمة ذات هندسة بطولية فاشستية بمشيته الحادة الصادرة بحركة آلية مصغرة، فإنه رهين محبسه في استديو تسجيل حيث يتبع تجربته الفاشستية العمياء، في المطعم الباريسى حيث يرقص كل فرد بابتهاج فيما عداه، وقرب النهاية، في المقعد الخلفى لسيارته، حيث يشهد يتحجر الاغتيال الذي حرص عليه للقوادرى. في كل تلك المشاهد يرى من خلال الزجاج، غالباً مضغوط داخله، بطريقة واضحة لا لبس فيها.

لو أن جوزيف ك على نحو مذنب يعارض جريرته غير المرئية، فإن كليرتش يعد واضحاً في خيانته وتآمره. لو في صور العمى والاستعارة بالغة الطول لكهف أفلاطون التي يستعيدها مرة ومرة أخرى

كأعمى روحيا، فإن المشارك غير المرئى لا يمكن أبداً أن يكون بعيداً عن المساءلة.

حتى عندما يختفى عن «مانجيللو» سفاك الدماء المأجور في المطعم الصينى، فإن المصباح الكهربائى المتأرجح، مرة أخرى عن المحاكمة وأيضاً عن سيكو، يوضح وجهه المفزوع خلف الباب. هنا يعيد برتولوتشى صدى المبالغات التعبيرية لجهنم والقبر، اللانهائية والوقوع في الشرك، لكن خطوطه المتعامدة والشكوك المرتبطة بوجهة نظر تجعلان المتخيل المتغير ذات طابع بحر أوسطي وليس شماليا، كلاسيكى وليس قوطيا. أو بالأحرى كلاسيكى جديد.

فاكلاريش، بالتعبير المعمارى، قد تم تأطيره كسجين يخشى الأماكن المغلقة للمقايسة Pastiche الفاشستية. أعمى دائماً مايرى. على نحو قصدي، دائماً مايكون قابلاً للبيع commodified. أخيراً يبدو كالمشاهد في السينما، متفرجاً سلبياً على قتلة غابات الألب. لكن هؤلاء، بطبيعة الحال، هم نفس القتلة الذين ينجزون مهمته الخاصة. وبالتالى فهو قد أنجز دون - فعل - إنجاز أى شىء على الإطلاق.

لقد صار كليرتش قابلاً للبيع عندما اختار الفعل. إنه يصبح شيطاناً بمحاولته طرد الأرواح الشريرة عن شياطينه.

عندما تسبب في فزع العائلة بإغواء الطفل بجنونه المنسوب للأب وإدمان المخدرات المنسوب للأم، فقد خلق فزعاً ما بجريمة أبشع. فعندما كان يقضي شهر العسل في باريس، فإنه قد تجاهل زوجته ويكتشف أن آنا فوادرى هي المرأة التي يتمناها بالفعل. لكنه يتمناها فقط عن طريق نمذجتها كمشروع أنثى حسب رغباته الخاصة، حسب تزاوجه المحرر، المؤنث، ثنائي الجنس، الخنثوي، رقيق لكن فعال، إيطالي لكن مضاد للفاشية. هنا الحائط ـ ل- مرآة حائط ـ رقصة البالية للطبقة حيث صورة آنا في حركتها الحرة الرقيقة هي كلية الوجود. هنا فإن اختلاس النظر الحلمى من خلال ممر غرفة الفندق، عندما يراها تقوم بإغواء عروسته الجديدة من الكر يدور، حيث، وقد أحست آنا بمراقبته الخفية، فإنها على نحو تام تعيد نظرته. قضى مشاهدته لملاطفتها فإن كليرتش إنما يراقب كلاً من امرأة قد قامت بنبذه وشخصية مؤنثة لنفسه هو. في مراقبة فعل التديث لها فإنه يقوم بمراقبة التحرر النموذجى من ذاته الخاصة والمسافة الكئيبة التي تظهر أمامه. فأنا شهوانية، مثلية الجنس، مستقلة،

معادية - للفاشسيت، وهى صفات يعجز عنها كليرتش نفسه الآن. مشتهٍ للجنس، مكتئب، متماثل، لا أخلاقى، فهو يحاول أن يتملك جسدها كى يمسك بصفاتها - الخاصة - لكن حتى في الإغواء فسوف تظل المزاوجة المراوغة. وستسخر العلاقة الزائلة للجسد من المسافة غير القابلة لتغيير الروح.

يعد كلارتشى كلا من شيطان قابل للبيع وبضاعة قابلة للشيطنة، العبد المتذلل لموسوليني والقاتل الأجير، سجين الفضاءات الواسعة المفتوحة، الهارب من الرغبة. يفسد برتولوتشى البناء الرقيق لصورته عن المكان - الزمن باستخدام الميلودراما الفرويدية الرخيصة لنهايته المرتجلة. وقد ضاع الفيلم، مرة بالخروج عن الفلاش باك، ومرة يصبح خطياً مرة أخرى بعد اغتيال القوادرى ثم يقفز تجاه لحظة سقوط موسولينى.

لقد ضاع بشكل خاص بالشجب الأبله لسائق السيارة المراهق الذي هو في ذاكرة طفولة كليرتش مثل المحفز لعصابيته السياسية. يصير الفيلم جعجاعاً وفارغاً عندما تغادره قبضة التاريخ، ثم يغير النغمة إلى الوضع المعقد لصدمة الطفولة الذي يعاوده وهذا يقربه من مأرنىMarnie أكثر من رينيه Resnais، جودارGodard أو المحاكمة the trial يستدعى التحول المفاجئ الفراغ الجعجاعى والهستيرى الذي يتجنبهما معاً في إستراتيجية العنكبوتthe spider stra tagem حيث لا تجد معضلة الماضى الفاشستى حلاً في حاضر مابعد الماضى الفاشستى حيث البطل المتسائل يعد ولايعد والده الخائن. برغم ذلك فإن برتولوتشى يزل مرة أخرى داخل الجعجعة الصافية في الأوبرا الصابونية الكبيرة ١٩٠٠ - حيث دونالد سوزر لاندDonald suther land كرتونى سادى مفرط في تأكيد القميص الأسود للطاغية بينما دى نيرو De Niro ودى بارديو De pardieu يسمح لهما أن يقللا من الوداعة الاشتراكية إلى المستويات الخشنة لـ أبوت وكوستيللوAbbott and costello هنا في محاكاته الساخرة Parody اللاواعية لحركته الرشيقة وقطعه الغنائى، تعد الجعجعة صارمة تماماً كما يسخر نجوم السينما الغربية، لا أحد بينهم تقريباً إيطالى، من التجربة الإيطالية. ويحس المرء في هذا الفيلم أكثر من غيره أنه مع عام ١٩٨٠ فإن اللحظة السينمائية للحديث قد انتهت.

السقوط في الفاشية هو الفشل الكامل لتاريخ الحديث للبورجوازية الأوربية. يستسلم كليرتش لسوء النية بسهولة بالغة، أكثر سهولة بكثير من على سبيل المثال K Josef في المحاكمة. في عهد مابعد الفاشيست فإن المقاومة قوية غير أن الإغواءات ماتزال هناك. ويظل الشيطان والقابل للشيطنة

بين نارى الإغواء الرأسمالى. ومع ذلك فإنهما يفعلان ذلك هذه المرة كرأس مال ثقافي وليس رأس مال سياسى. في الطريقة التعبيرية للحداثيين يصبح السياسى مجازا. في عام ١٩٧١، وعلى خطى الأسلوب المجازى لـ لانج والآخرين في العشرينيات، يطلق هيرتزوج Herzog وحشه الفاتح الباسكى (من إقليم الباسك ) أجيرا كمعادل تاريخيى لهتلر. يعتبر الممر عبر النهر تجاه الدورادوEl Dorado الخاضع للأمازون- the Amazon كجزء من حملة بيزارو- Pizarro ممراً أيضا تجاه حكم Gotter dam merung النازي. يعد ذلك - الممر هادئ تماما. فقد قام أجيرا بعزل الملك داخل مركب خشبى وقتل أتباعه وقد فعل ذلك تحت غطاء اقتراع جماعته وهى تلك الطريقة التي تنتمى إلى القرن العشرين وليس إلى القرن السادس عشر، بينما يرفض القس ـ الراوى على نحو نفاقى أن يتدخل. تتأرجح الرحلة نفسها بصرامة مابين الحذر الهيدجرى واللذة الفاجنرية، مابين المشاق اليومية للوجود الإنسانى dasein والأوهام المهلوسة عن التسامى. يهاجمون عن طريق الهنود، ويموتون من الحمى، فتتحول الجماعة المسلحة إلى مجرد حثالة من الجثث فوق مركب بائس يدور في منحدرات النهر، بينما يهلوس أجيرا بصعود آثم نحو مملكة الدورادو مع ابنته المحتضرة.

كى يعود هيروتزوج ثلاثين عاماً إلى خيالاته في الإزاحة، فإنه يعود للوراء أربعة قرون ويستبدل جغرافياً مسقط رأسه بفاريا Bavaria بغابات الأمازون. وهكذا يصبح الملحمى التاريخى كاستعارة حديثة تاريخين ومستبدين اثنين كتعبير عن مستبد واحد، مع مزاوجة مركبة لصورة الزمن - المكان التي هى بعيدة جدا، وغائرة في القدم، ومع ذلك فهى على نحو غريب حالية، وفي متناول اليد.

يُظهر فيلم مختلف جداً الإنذار المترابط للانج Lang، غير أن الصلة السياسية - فيه - يتم تدعيمها، استكمالاً لمترو بوليس Metropolis عن فترة مابعد العهد الفاشيستى.

ففى فيلم أنتونيونى «الصحراء الحمراء» the Red desert (1964) لايعد سخط العمال خطراً أحمر إنما حادثا عاديا، تمرداً متوقعاً وليس رؤية opocalypse سياسية.إنه يتعلق بالفعل الأساسى بينما لم يزل مصنع مولوخ Moloch كأله - تحت سطح عميق من الأرض ولكنه يقع على حافة مستنقعات رافينا Ravenna . والصلة بالتكنولوجيا هى أمر سياسة أكثر منه ثقافة.

وقد قام أنتونيونى بتطبيع استديو آلة - مولوخ إلى مصنع إيطالى حديث بشيزوفرانيته الطبوغرافية. فصارت عنابره نظيفة، انسيابية. عالية التقنية، شفافة. أما خارجه فهو معتم، مزوى، ملوث، مهدد. اما الداخل فهو عبارة عن حجرة هواء بينما الخارج بخار مسموم. وبعيداً تجاه الداخليات المبيضة لشقق المدينة فهى على نحو متشابه كالحارات الحامية لصحة المستهلك وموات الروح. والخارجيات الضبابية ذات المناظر الطبيعية - الملوثة فهى مناظر التقنية لعدد لانهائى من المداخن والأبراج الكهربائية، وكلها حقول مرئية دون عمق، تسطيح قاسى للمنظور، أذى بارز للعين، تخليص - المنظر - من كل الألوان الأساسية وذى علاقة متلازمة بالعدسات المقربة.

يعد هذا أحد الأمثلة الهامة للتلوين التعبيرى في فيلم الشاشة العريضة Wid- screen ، واقع تم تدعيمه بالمتشابهات المتعلقة بالفكرة ليس فقط من قبل لانج Lang وإنما من قبل مورناو Murnau أيضاً. غالباً مايتوقف نقاد عند قطة العدسة المقربة telephoto للسفينة وهى تتماوج في الأعالى مبحرة داخل البلاد. كما لوكانت في طريق برى، فوق أرض ممهدة، منحدرة إلى الأمام تجاه الأرض المدنسة. لقد أخفق هؤلاء النقاد في ملاحظة أنها أيضاً سفينة أجنبية من الشرق تجلب المرض والموت، تنحدر بزخم إلى الأمام تماماً مثل السفينة التي تحضر بصمت دراكيولا Dracula إلى بريمن Bremen في فيلم نوسفراتو . Nosferatu برغم ذلك فقد قام أنتونيونى بتعرية المعنى الأسطورى demy thologizes لخفافيش الشرق وعن الشياطين في الآلة. على نحو آخر فقد أصبح التنبؤ Ecology، متماثلاً مع تسميم الروح البورجوازية. وقد وجدت الحركة المشوهة والآلية للالة تجسداً إنسانياً في الملامح الجوفاء والبهيمية لمهندس ريتشارد هاريس. Richard Harris عند مونيكا فيتى Monica Vitti المشخصة لمفرطة الحساسية جوليانا Giuliana، زوجة المهندس وعشيقة هاريس، يتحول الاستحواذ الشيطانى إلى عصابية يومية يصعب تطويقها إلى حد التلاشى، ولكنها تافهة حتى تصبح جنوناً حقيقيا. فالعصاب هو المتمهل، المتموج، المتقطع، مقاومة المصير البيئى الذي لايحل شيئا.

تمثل مونيكا فيتى من خلال رباعية أنتونيونى الأيقونة النسوية المقاومة لغدر الرجال، وهو غدر خاص وكوني في نفس الوقت، شخصي وكوني، غدر يخون رجال ونساء والعالم أجمع على نفس النحو. لكن الطبيعة الحميمية لأفلام برجمان Bergman العظيمة لتلك الفترة، الصمت the

silence، برسونا persona، صرخات وهمسات Cries and whispers والتي كان يراها برجمان نفسه كأعمال حجرة، لن تغمض أعيننا عن دلالاتها.

إنهم يحددون العالم الداخلى للمرأة كصور فاقدة الحس على الحافة الخارجية لمنظر طبيعى أيقونى الذي يدمج طبيعة مع ثقافة، جسم مع روح. مثل إبسن Ibsen يثير برجمان صوراً من التيه النورويجى، أصداءً من المحيط الأوربى.

مثل سترندبرج strindberg، يستكشف تعارضات الحميمية المعذبة، تلك التي وقعت في شراك عزلة مشتركة أو جماعية حداثياً بعد برسونا، عمل الحجرة العظيم له، بداخلياته المبيضة قماشها، ومناظر البحر المصورة عن بُعد، وجهة نظر مائلة للحضارة تقترن بجوهره بالذات. فيلم برسونا حميمى، حسى، مركب، أنثوى. ومع ذلك فإنه يمكن قراءته بالفعل كأمثولة عن انكسارات الديمقراطية الاجتماعية في عالم مابعد الفاشست، عن المواجهة المتكافئة لبرجمان نفسه الخاصة بالصحة النفسية في أكثر بلد أوربى إثارة للرفاهية.

يتوازن النقد الهجائى للأيديولوجية السويدية في الرعاية عن طريق تحليل مراوغات الأداء على نحو مسرحى وعن طريق - الإحساس بالذنب المتبقى من الماضى النازي للمخرج. والأمر الأخير - بالطبع - يسجله برجمان في سيرته الذاتية، زيارته - في - المراهقة لألمانيا في الثلاثينيات وإعجابه بالاشتراكية القومية، ودعمه لها عبر سيرته في بداية حياته كمخرج أثناء الحرب عندما كان صناع الفيلم السويدى منقمسين تجاه هذا الأمر على نحو عميق. ومع ذلك فيظل هناك الكثير كى يقوله برسونا، عن ذنبه الحاد بعد الحرب عندما شاهد برجمان لأول مرة الصور الوثائقية الأولى للمعسكرات فأحس على نحو شخص بأنه قد تورط مع نظام يرتكب بشاعات لم يكن ليحلم بها قط(٥).

هذا الإحساس بالذنب الباقى ونقيضه البرنامجى، الديمقراطية الاجتماعية في الرعاية، يتألق كلاهما معاً في تقديم لغز المزدوج في برسونا. فهنا التكافؤ الروحى للنفس وللآخر، وجودهما المتعادل يجعل من انفصالهما الصنعى في كل مكان إلى ذات وموضوع، إيجابى وسلبى، يبدو هشاً ومبتذلا، فإذا كان المزدوج هو الذات فالذات من ثمة هى أيضا المزدوج، فقد أدرك برجمان أكثر من أى مخرج

آخر أن صميم عملية المزاوجة منعكسة على نحو شاعرى في أصل الفيلم. في برسونا تؤدى الممثلة ليف أولمانLiv Ullmann دور ممثلة، إليزابيث فوجلر، التي تعانى من انهيار عصبى، تعد من خلق صناع الفيلم، برجمان، الذي يبحث عن شخصيته النسائية في الممثلة التي تؤديها - الممثلة في شخصية شخص ما تكمن مهتمة في أداء شخصيات. وهى تفعل ذلك هنا خارج المسرح Offstage وليس داخله، وهى تفعل ذلك في مشاهد مدمرة عندما تصغى بشخصيتها على اختها الضعيفة، الساذجة آلما . Alma وبرغم من عجز حديث اليزابيث فإن أداءها لايستطيع أن يوقف نفسه. فأنه يستمر حتى عندما تفسد إمكانياته الحرفية. الجمالية المبثوثة في برسونا هى نكوص لانهائى. لأنه حتى انهيار، الذي يؤدى إلى خــرس اليزابيث ويســتنزفها من قوة الأداء، فإنه يؤول إلى نوع من الأداء بطرق متعددة حيث تعد قوة الصمت هى الأكثر دقة والأكثر تأثيراً ضمنها جميعا. فهى تسمح لها بالتهام نفس Payche امرأة أخرى.

من الخطأ اعتبار المنصاعة لإليزابيث، الأخت آلما( بيبيى اندرسون ) Bib Andersson كمجرد تجسيد ساذج للرعاية المستنيرة، تأليه أنثوى للمبدأ الاسمى، برغم حسها المؤثر عن النداء الباطن .Vocation ثم إن برجمان يلمح إلى علاقة حب مجهضة بين المرأتين، حيث يتم تدمير اهتمام آلما داخل رغبة عارمة ثم تصبح المريضة بشهرة ممثلة مثل امرأة مشهورة، أيقونة للرغبة، المعشوقة المتخيلة. البناء الأفقى في حجرة المستشفى حيث الحوائط الصحية الجرداء بالتلاوين المسطحة للون الواحد يتم تغييرها إلى بيت الطبيب الصيفى حيث إليزابيث بمساعدة آلما تتماثل للشفاء. والبيت له نفس البناء الأفقى، والنوافذ تتغطى بالستائر البيضاء الشفافة. والحجرة عارية ومكان موحش حيث يظهر أشخاص قليلون والأقل حتى بينهم له وظيفة. حدود الخطوط المستقيمة للبيت المواجه للبحر تعيد صدى المحيط المنعزل للمستشفى. فلا يوجد إحداث للضجة، لاتقليد، لا ماضى. فكل شىء في اللحظة المعاشة. زى آلما رداء النوم لـ إليزابيث، رموز الاختلاف.

تختفى فجأة. ترتدى النساء قبعات للشمس متطابقة، أردية البحر منطابقة، فساتين متطابقة. يتم تصويرها بحميمية في لقطتين في ضوء الشمس كما لو كانتا أختين توأمين، تتلامس على نحو مثير الحواف العريضة لقبعاتهما.

ومع ذلك فهما قطبان منعزلان، قطبا الحديث والصمت. تصغى إليزابيث بينما تتحدث آلما، مستخدمة الصمت muteness كأداة، محددة كاستراتيجية أقل الإيماءات، أقل الردود لمعجبتها غير اللبقة. اعترافات عفوية لتجربة جنسية مع أولاد مراهقين تبوح بها غير المتيقنة آلما تجاه الرد الإغوائى لصمت تغلفه اليزابيث بهالة ماكرة ومسرحية. وبعد ما قيل، آلما تحس نفسها عزلاء، فقد سلب منها خباياها الجنسية الخاصة. ومع ذلك فإن سلاح الصمت يعد سماعًا يومياً للاهتمام الصامت بدون - إستخدام - خشبة - مسرح مرئية، تصير صورة إليزابيث المهمة في المنزل الصيفى، وجه غير متجمل أمام حوائط وكراس غير مزخرفة، نقيضة للقطة الدقيقة التي أطهرها لنا بيرجمان لليزابيث كاليكنزا على المسرح، بشعر أسود مستعار، مأخوذة في لقطة متوسطة قريبة أمام مصادر الضوء، حيث وجهها وعينيها متجملتين على نحو كثيف. إليزابيث وقد جردت من تجميل المسرح، ماتزال جذابة في فن الأداء الإيجابى بينما آلما، الفاعل النشط، مؤقتاً والتي يسهل مهاجمتها تصير صادقة جداً إلى حد لايقاوم. اكتمل الدور المتبادل وإنما بدرجة غير متساوية فآلما تمثل غير إنها لاتستطيع أن تؤدى. إليزابيث تؤدى لكنها لا تستطيع أن تمثل. فكل شىء قد تبدل ولم يبق شىء على حاله.

إليزابيث فوجلر - الذي يعنى كنية اسمها - صائد الطائر - هى تغيير رقيق للجذابين الأخرين بنفس الاسم في فيلم برجمان، خاصة ألبرت إيمانويل فوجلر الساحر الطواف في فيلم الوجه(٦) the face يعد برسونا ممارسة للسحر ( التنويم ) بدون عناء كما يعد أيضاً ممارسة لإخفاء طبيعته الخاصة. الإنجاز هو كل من إغواء ( أنثوى ) وتقنيع ( إخفاء ) masking لقوة الإغواء الذي له تعبير «طبيعى» في المرض العصبى. قوة الإنجاز هكذا تتنكر مثل القصور الذاتى العصابى للنفس غير المنجزة رغم أن هذا القصور هو فقدان للألم.

يعد استيلاء آلما على ذاتها وسيلة لإشباعها وهنا من المهم أن آلما تمثل شيئاً ماتفتقده إليزابيث تماما، وعلى العكس، مثلما أن المرضة القلقة في رهبة من شهرة مريضتها. فالتفرقة تعمل على مستويات متعددة ومتناقضة، ممرضة / مريضة، عفوية/ متحسبة، ساذجة / مدركة، متعقلة / شيطانية، مجهولة/ شهيرة / متحدثة / صامتة وعلى نحو مشوش أكثر اشتراكية ديمقراطية / فاشية.

هذا توحى المتباينات بمزاوجة الذوات المنقسمة لمرأتين، أكثر مما توحى كما يعتقد بعض النقاد، بالذات المنقسمة لشخصية مجازية مفردة.

والطريقة الأكثر فعالية لقراءة الفيلم هى أن نرى آلما وإليزابيث كطائرين ذات استقلالية ضعيفة والتي تستلزم علاقة - الحب ذات التكافؤ المتضاد التخلى عن الاستقلالية، فكل منهما تحاول ان تاخذ من الأخرى ما ليس لديها. غير أن المسألة أيضاً إغواء وحيد الجانب. فآلما تغوى عن طريق إليزابيث داخل صورة الممثلة. كما أن فعل الإغواء هو فعل سلب، اصطياد بحركة خفاشية حيث تحنى إليزابيث رأسها فجأة وتمص دماء - من - ساعد آلما.

لاتنفصل طريقة فوجلر الدقيقة عن : ميزانسين برجمان الدقيق للمرأتين حيث يؤطر كل من تخفى اليزابيث بصرياً كفنتازيا مقبولة لخيال آلما في المشاهد الليلية في البيت الصيفى يصبح من المستحيل فصل الواقعى عن المتخيل لأن سيكولوجيا كلاهما نتاج مقبول لحالة آلما. تستمع آلما وقد أصبحت مخمورة في نهاية اعترافها الجنسى الحميمى، إلى صوت من خارج الكادر معبراً عن رغبتها في النوم، والتي تكرره بعد ذلك بكلماتها الخاصة. ذلك الصوت يمكن أن يكون لإليزابيث أو صوتاً متخيلاً داخل وعي آلما النعسان. ويمكن أن يكون زيارة حلم، لكن السيناريو يحدد أن تلك الكلمات إنما تصدر عن الممثلة : «من الأفضل الذهاب للسرير، وإلا فسوف تغطين، في النوم على المائدة»، هكذا تهمس فوجلر بصوت هادئ واضح(٧). علاوة على رفض أى لقطة لوجه فوجلر لحساب الكلمات الصادرة من شفتيها يقوى الطبيعة غير المألوفة للمنظر. وقد تكثف الغموض عندما تستيقظ آلما، مرهقة ثم تعود على السرير مرتدية ملابس ليل بيضاء، تندفع إليزابيث خلال نصف - ضوء الفجر الرمادى المرئي عبر الممر إلى داخل ظلمة غرفة النوم.

بإضافة خلفية بديعة، تعد الزيارة تفقداً شبحيا، رغم أن الطبيعة المتأنية للحركة تبرز هيئة السائر نوما.

إنها توجد عبر ممر مجاور ذات ضوء منسق وبعد ذلك تعود كى تركع في السرير وتراقب تمتمة شفايف آلما. يمكن قراءة المشهد كأمنية لعقل آلما الباطن تجاه المرأة الأخرى ولكن كتمثيلية - تكهنية - أيضا من جانب - ممثلة متمرسة التي تعبر عن الأمنية التي أحستها عند رفيقتها الضعيفة.. وفي نصف ضوء رمادى تعمل صورة الممثلة والحركات في تناغم حيث الأولى بيضاء وأثيرية والأخرى مدروسة ومهددة على نحو هادئ.

تستخدم إليزابيث موهبتها في تسليع شيطانها الخاص وهى، كى تفعل ذلك، تقوم بإخفائه تحت قناع صمت متنكر.

علاوة على أن شيطانها لايعد أمراً جوهرياً لطبيعتها الخاصة. فإنه يتواجد فقط في ومن خلال التنكر. ويعبر عن رغبة واضحة للسيطرة ومع ذلك فإن إشباع هذه الرغبة يزداد فقط بتقنعه الواعى. على الجانب الآخر فإن فيلم برجمان هو تعبير عن قوة الضمير، عن التناقض بين الضمير والتصنع عن الذنب والسيطرة تمتلك اليزابيث على نحو منحرف وذاتاً واعية، وذاتاً ناقدة لعيوبها، ومع ذلك فهذا فيلم يكون فيه الضمير أحياناً أكثر كبتاً من الرغبة.

وهكذا فإنه الضمير - وليس الرعب - الذي يتفجر خارجاً على نحو غير متوقع في النظرة gaze بصورة مفزعة. وقد حدث ذلك مرتين، الأولى في المستشفى حيث ترتعد إليزابيث فزعة مما يبثه جهاز التليفزيون من صور لراهب بوذي من فيتنام يشعل النار في نفسه في شارع سايجون. والمرة الثانية حدثت في البيت الصيفى عندما كانت اليزابيث تتطلع إلى صور فوتوغرافية من جيتو اليهود بوارسو حيث تحاصره جنود العاصفة النازية. تعد هذه الصور مألوفة في نشيد الهلوكوست ويبدو من الوهلة الأولى كما لو أن اليزابيث هى المعبر عن - حالة - الاشمئزاز التي نشعر بها نحن جميعاً تجاه المشهد. لكن في كلتا الحالتين تبدو النظرة ملتبسة. فإنها تتماهى نفسها مع الضحايا لكنها تماهى نفسها كأنها المصدر السرى لمعاناتهم. إليزابيث تحس نفسها كلا من الجلاد والضحية، السالب وموضوع السلب. على نحو مؤلم تستدعى تخليها عن ابنها، فتطابق، لفزعها، مع كل من معاناة الطفل اليهودى تجاه البندقية المصوبة ومع الوجه القاسى للضابط النازي المصوب للبندقية. إنها تحس نفسها ضحية شيطان والشيطان نفسه أيضا. وفي المقلوب العكسى للظهور والواقع في نفسها يتصاعد الذنب ليس عن طريق اللحم الحى بل عن طريق صورة تمثله، ليس عن طريق الشخص - ذاته - بل عن طريق الشخصية داخل الصورة(٨).

هنا، الحيوى في سرد برجمان هو إحكام المشهد يتبع منظر زيارة الفجر مشهد - على- الشاطئ حيث تقفز إليزابيث من موضع عالٍ خارج الكادر وتقوم بتصوير عدسات الكاميرا التي تصور آلما خلفها في لقطة عامة. وهذا يتأكد - من - اشتراك المشاهد في مشهد الزيارة الليلية ومايليه. مبكراً جداً في منظر الفجر يقطع بيرجمان من المرأتين الواقفتين بجوار السرير إلى لقطة لإليزابيث وهى تمد شعر آلما عن طريق هز ذراعها خلف عنق المرضة مع الانحناء بحميمية على الجانب فتتلامس وجنتيهما. وتاكد إحساس النظر مباشرة إلى الكاميرا كما لوكانت مرآة وذلك عن طريق حركة المس الرقيق من

ذراع فوجلر. مع هز رأسيهما معا، تقوم إليزابيث بمس شعر آلما في الاتجاه المعكوس من مفرقه. يوحى ذلك وعلى نحو متزامن بشيئين. إن قلب الصورة في المرآة حتى تظل المرآة ـ بديلاً عنا ـ هي وجهة نظرهما، وننظر نحن الآن في المرآة حيث تنطبع صورتهما. إنها توحى أيضاً عندما تمس فوجلر برقة شعر آلما في الاتجاه العكسى وذلك حتى تجعل ممرضتها أكثر شبهاً بها، ويقوى الشبه المجرد ويدمج الوجهين الأنثويين معاً على الشاشة المعتمة. هنا يعتبر الاستخدام المركب للـ mirroring من جميع النواحى أمراً دقيقاً تماماً مثل استخدامه في - فيلم - دوار Vertigo إن إن لم يكن أكثر. بالإضافة إلى ذلك فنحن نضطر إلى رؤية انعكاساتهما في المرآة، أو هيئاتهما في المرآة، دون أن نرى المرآة ذاتها حتى أن قلب (عكس) الصورة لم يكن له سياق .context كمشاهدين نحن متلصصون من وراء عدسات الكاميرا التي عملت نظرتها المجمعة على الدفع بـ إليزابيث تجاه وجوهنا. كما إننا نحن على الجانب الآخر صور - المرأة للوجهين أيضا. إنهما موضوعان لنظرتنا الخاصة.

كما إننا موضوعان لنظرتهما. كما أن كلاً منهما موضوعات لنظرة كل منهما. بعد ذلك يقطع برجمان على منظر الشاطئ حيث تصورنا فوجلر ونحن نراقب آلما على البعد، تبتعد عن الكاميرا كى تلتقط صوراً ( فوتوغرافية) لآلما بينما نحن مانزال ننظر، ثم تعود في لقطة عامة كى تلتقط صوراً لنا مرة أخرى، كما لو كان يحكم إغلاق ليس فقط الأداء وإنما أيضا المشهد الكلى لإشراك المشاهد.

وسواء وددنا ذلك أم لا، فقد أصبحنا حلفاء لها (إليزابيث). ملاحقة المزدوج هو متاهة وجه، مرآة، صورة وشخصية التي تعيد نفسها آنياً من خلال الفيلم والتي لانستطيع الفكاك منها أبدا. مثل «الصحراء الحمراء» يغير «برسونا» من البنية التعبيرية بعيداً عن الأساطير والهلوسة إلى الواقعيات الاجتماعية والنفسية. هذه هى كل مايبرد من أجل التواجد على نحو تام طبيعياً naturalized لاتعتبر قوة صمت إليزابيث مثل ذلك الإغواء - للرجال - في السينما الصامتة، الذي يعود صداه، إنما الطريقة الصامتة للكلام، لممثلة ماكرة. فعل عضتها المفاجئة على جلد ساعد آلما المجروح ليس مجرد مص خفافيش للدم لكنه أيضا إيماءة طقسية للسيطرة، استيلاء عقلى وجسمى على الآخر، امرأة على امرأة.

إنه فعل يتضمن كلاً من الحب والكراهية. فتهديد إليزابيث هو مادي لأنها هى نفسها - من لحم ودم لأنها هى نفسها إنسانة وقابلة للانجراح. إنها ذات إنسانية وليست الآخر المتصور الذي هو

الشيطان. عندما تغمز إليزابيث آلما داخل دفاع عنيف، تندفع الأخيرة كممرضة خلف جلد مغموز، وفي النهاية تعود مرتدية زيها مرة أخرى، إلى هويتها القديمة. برغم أنها لم تعد لها مريضة بعد. فلا هذه أو تلك من المرآتين، عند برجمان، ممسوسه. فكل منهما تتحمل مسئولية عن أفعالها ونتائج هذه الأفعال. فذات إليزابيث الكارهة تعد كارهة لجسمها هي ذاته، بينما آلما، في الاستجواب الشهير عندما تتهم إليزابيث بإهمال ابنها، فهي أيضا تتهم نفسها كإليزابيث، كالمرآة التي مازلت تريد أن تكونها.

ومع ذلك يعد الفيلم عن تحول الهوية، الاستحواذ على الروح. وقد حلل بلاك ويل Black Well على نحو نافذ البصيرة الالتباسات المركبة للإغواء الفنتازي حيث يمارس زوج إليزابيث الجنس مع آلما بينما إليزابيث تراقبهما[٩]. فمن جانب، آلما تتخيل نفسها إليزابيث متخيلة نفسها في موضعها عند ممارسة الجنس. ومن جانب آخر، إنها آلما حبيبة إليزابيث، تتخيل نفسها في وضع زوجها ـ الذي يرتدى نظارات داكنة مطابقة لتلك التي كانت ترتديها آلما في الخارج من قبل في الشمس ـ وهو يمارس الجنس مع حبيبته.

يكتمل المزدوج عن طريق التموضع الثنائى لإليزابيث داخل الكادر بصرياً. يحدد بيرجمان بلقطة مكبرة مكان إليزابيث في البداية خلف الثنائي في الخلفية، على نحو حميمي يشطر وجهها جانبى وجهيهما profiles الممتلئين بالرغبة. ثم وبعد قطع فجائي، يظهرها في لقطة أخرى في المقدمة على جانب واحد لممارسة اثنين للدنس الذي ـ أى بيرجمان ـ لا يسلم ولا في لقطة بحضورها. في اللقطة الأولى تظهر كي تكون شاهدا ومساعدا على ـ رغبة آلما، على نحو غريب مشاهدة الاثنين بينما تنظر مباشرة نحو عدسات الكاميرا. في اللقطة الثانية حيث تنظر مباشرة أيضا لكن أمام الكاميرا، وليس في الخلف على الاثنين، إنها تصبح هذه المرة الوسيط المباشر لنظرة المتفرج. وهي تبدو حقيقة في اللحظة الحاسمة فنسق لتلك النظرة الجمعية عن طريق جعلها أكثر ارتجاعية. في اللقطة الأولى تظهر كى تكون شاهداً متورطاً في الفانتازيا، في فعل المشاهدة. أما في الثانية فإنها تظهر كي تنسق الفانتازيا الكلية لنفسها من خلال وسيط خيال آلما، كي تصبح ضحيتها. فهذه هي لحظة الانعكاس على فداحة ما فعلته.

يقيم ازدواج المقدمة والخلفية بعدئذ ازدواجاً لزوايا الكاميرا في المشهد حيث يصور برجمان اتهام آلما لصمت اليزابيث مرتين زيادة. يصبح اتهام آلما لإهمال إليزابيث لابنها في النهاية شكلا للاتهام الذاتي حيث يدين قرارها بإجهاض طفلها الخاص. يبدأ المشهد الأول بلقطة من فوق الكتف على إليزابيث من وجهة نظر آلما، ثم لقطة قريبة ثم لقطة متوسطة قريبة جدا. المشهد الثانى هو عبارة عن مجموعة زوايا معكوسة للمشهد الأول، مكررة بالضبط، على آلما من وجهة نظر إليزابيث وعلى نحو مشابه يتم القطع على لقطة قريبة جداً لوجه الممرضة أثناء الاتهام، مكررا بالضبط المرة الثانية متقدما حتى يصل إلى الذروة.

هنا في الازدواج المعقد لبرسونا يصعب فصل الأسلوب والثيمة. فهما يصيران بنية سينمائية خالصة، انتصارا للسينما الحديثة. حرفيا، يلمس برجمان ضعف طبيعة نظرة المتفرج للشاشة، طبيعتها ذات البعدين. لكن فشل التأمل في مشاهدة وجهي المرأتين على نحو مواجه وعلى نحو متماثل - ستكون الزاوية العادية بروفيلا للاثنين - يتعدى بشكل عام بكثير ملمح محدوديات الحقل البصرى للإدراك. فلكى نشاهد وجهى آلما وإليزابيث معا كما نفعل ويمثل هذا الاقتراب الحميمى، هذا يعنى مواجهة إحداهما بالأخرى على نحو صدامى - لابد أن يعنى الجلوس بينهما وتحول النظرة بسرعة من إحداهما إلى الأخرى على سطح ذي ١٨٠ درجة، محاولا بلا جدوى، هكذا، للإمساك بالكلام ورد الفعل تجاهه في نفس اللحظة. وهذا لا يعنى فقط التطفل على هذا الاقتراب الحميمى لكنه يعنى حرفيا احتلال المجال البصرى له وإلغاءه أثناء لحظة التأثير.

الدمج الممتاز لوجهى المرأتين لحظة الذروة إلى الحديث المعاد يعد بالتالى دمجا للأشكال البصرية للمزدوج الذي يتراكم خلال الفيلم بالضغط غير المحتمل الذي يوهن مقاومة آلما تجاه اغواء شخصية فوجلر.

هنا تعد ذروة القص ذروة للشكل. فنحن ننظر بالتماثل داخل عيون كلتا المرأتين لأنهما يصبحان امرأة واحدة، بتحركنا تجاه هذه الذروة، تصبح الصورة والحكاية شيئا واحدا. فهما يصعب فصلهما أيضا. فبينما تصير آلما مستحوذا عليها عن طريق إليزابيث، تعبير نحن كمشاهدين مستحوذا علينا عن طريق الصورة المزدوجة للمرأتين كامرأة واحدة.

علاوة على ذلك فإن برجمان ركز أيضا على المقاومة تجاه الآخر كشيء ما رجوعى، شيء ما يمكنه العودة دائما، وهى لا يمكن كسرها نهائيا. الاستحواذ لحظة وليس حالة، كما أن آلما قد انقلبت على ـ مسألة ـ تدمير الذات. إنها تدافع عن استقلالها. لكن بثمن. فالذات المستعادة هى ذات متحولة، هى ذات مستضعفة. يتشجع الساذج بالاهتمام، وويذوت (أى أكثر ذاتية) بالرفاهية، كما إنه يبقى عفويا أو متجنبا الشكية skepticism كما كان من قبل.

خلال ذلك، بالنسب لإليزابيث التي تختفى باستمرار خلف شخصيتها، فإن فعل الاستحواذ على الآخر يمثل أيضا فعلا للماسوشية الأعلى. أنه يدعو إلى الانتقام من غضب وعدم إذعان آلما. إنه يحض على إذلال مشاعر غضب المرضة كقوة رقيقة الحس، دافعا إياها لأدوار أخرى، لأقنعة أخرى، لشخصيات أخرى. في هذه الأثناء تظل آلما ضحية لتجربتها التي لن تنمحى أبدا. في النهاية تكرر في المرآة حركة تصفيف شعرها للوراء من عند مفرقه التي سبق وقامت بها إليزابيث في زيارتها الفجرية. يستدعى بيرجمان على نحو آنِ اللقطة المبكرة في تعريض مزدوج مبينا لنا الملاطفة الأصلية لفوجلر المتسلطة على آلما. الشيطان مازال مستحوذا، مازال باقيا، كي يسخر من كبر وضعف هذه المرأة. خلال ذلك تعود فوجلر نفسها لأدوارها الأخرى. نشاهد في اللقطة الارتجاعية الأخيرة للفيلم ومن زاوية منخفضة بيرجمان المخرج مع سفن نيكفست Sven Nykvist مصوره السينمائى وهما في الأعلى على رافعة داخل الاستديو. تنطبع على عدسات كاميراتهما صورة إليزابيث رأسا على عقب في لقطة قريبة جدا، نسخة من صورة آلما وهي راقدة على السرير التي استخدمها بيرجمان من قبل في الفيلم. لقد أدخلت إليزابيث بدون مبالغة آلما إلى واقع الفن دون أن تعلم المرأة الأخرى ذلك، بادية إنها تؤدى دوراً في فيلم عن امرأة تستحوذ عليها على نحو فعلى، التي أصبحت على ما هى عليه بدمها ولحمها. ومن المأساة بالنسبة لإليزابيث أن مثل هذا الاستحواذ هو أمر مؤقت، عندما يختفي كما هو متوقع له، تواجه مرة أخرى بخوائها الخاص.

الحكاية بشكل مجرد تبدو عن امرأة عاملة تستحوذ عليها شهرة، خادمة للدولة تستحوذ عليها مريضة بورجوازية تلك التي تقوم برعايتها. لكن فعل الاستحواذ كفعل للسيطرة الطبقية سيظل مبتذلا ولو أنه غير ذلك للشخصية المباعة للشيطان. صمت إليزابيث والتنكر المعقد يعدان معا فعل

امرأة محبطة وإلحاح شيطانى وهو ـ أي الفعل ـ تعويض عن أشكال أثر باق من خواء في الجسد والروح، في الذات والعالم. في كل من المستشفى ومنزل الطبيب الصيفى تصبح داخليات مؤسسات الرعاية الباردة، المسطحة، غير المزينة أدوات فارغة من الرعاية، حجرات بلا سمات معينة، مبرئة من المبالغات أو الزخرف. فهى أشكال مبسطة للحداثة، صارمة، حديثة، موحشة، لا قوطية يعد برسونا النقيض المتطرف لرائعـــة الاســتحواذ الشـيطانى التعبيرية «كابينة د. كاليجاري» The Cabinet of Dr Caligari الحوائط العارية والموحشة لفيلم برجمان، واقعية على نحو غريب جداً في معناها المتعلق بالصحة والقذارة إلى در جة عدم إيحائها بقدرة أى استوديو على تصميمها، تجعل ـ من ـ كل خواء مظهراً خارجيا. إنها، على نحو مفتقد للحس، إسقاطا مشوها للخيال الذاتى المرتبك. أنها صنعة ذات مصداقية للعمارة والثقافة الحديثين، إنها الحجرات المؤسساتية التي نسكنها نحن جميعا.

علاوة على إنها أيضا المتلازمات الموضوعة لخواء إليزابيث، خواء الشيطان الذي يستغل بمكر افتقادها للوجود للثأر من نفسها عن طريق الخواء الذي يحاصرها.

على النقيض من إليزابيث والعالم الكافر الحديث، تعد آلما الحضور الأصيل الوحيد في الفيلم. بالإضافة إلى الفراغ الثقافي للعالم الذي تشعر به هو شديد الهشاشة، متزعزع، كما إنه يضعفها في مواجهة جاذبية فوجلر. هنا لا يعد المعبر إلى حد كبير داخل الفيلم هو مقايضة الهويات التي يشير إليها برجمان بنفسه إليها بل هو ابتكار إيجابى للوجود. من لقاء السلبيين، إنتاج الشر خارجا من الأشكال المتناقضة للفراغ في عالم إليزابيث، جدب الروح، بل أيضا حياة فارغة وبلا ملامح خارج خشبة المسرح. كما يحمل الأمر سمة، كما يظن المرء، لعلاقة برجمان الملتبسة بالبلد الذي سبق وعاش فيه.. تتجاهل إليزابيث فراغها بالنفاق، بكونها قوة فاعلة للشر بينما العالم الفارغ من حولها يحمل بمعنى زائد عن طريق اقتحامها اياه. وسويد تلك الفترة، سويد الأرض الإنسانية المزدهرة في «صمت الرب»، كبلد يرعى بشكل خاص مواطنيه أكثر بما لا يقاس من أى بلد آخر، الذي يفخر بعقليته، هو أيضا بلد بلا ملامح، موحش، كئيب وبائس. ومع ذلك فإن البنية العنيدة للشر هى الإجابة الخاطئة. أنها، بالنسبة لبرجمان، مغرية لكنها حل خاطئ. تكمن شاعرية الإزاحة عند برجمان في كلا الشهواني والسياسي.

لو أن إليزابيث هى نسخة نسوية لشخصيته الخاصة، فانه يمكن اعتبار المعضلة الروحية عندها على نحو تام نتاجا للسياسة الملتوية لديه ولماضيه المقلق. يتجنب برجمان، كأرث من ـ التقاليد التعبيرية، أخطار الرومانسية التي تندس في الإزاحات عند هيرتزوج Herzog، وسينما الحجرة في برسونا تتجاهل بتدقيق شديد الصرخة الفاجنرية Wagnerian الحادة التي يرن صداها خلال الخارج عن ما بعد الرومانسى الألمانى. أكثر من ذلك، وكما حاول «بيض الثعبان» The Serpent Egg لاحقا، كثيرا أن يكون واضحا على نحو سياسى عن فوضى ـ «حكم ـ فيمار» Weimar لكنه فشل في إبداع إحساس أكثر بالزمن ـ أو المكان، فإنه يجب مشاهدة «الصمت» The Silent ـ الذي لم يكن واضحا أبدا، كأعادة لرائعة بيرجمان. في عام ١٩٦٣ كان يمكن أن يشاهد على نحو مقنع جداً كرحلة معاصرة خلال كابوس أوروبا الوسطى للحرب الباردة في ذروتها. إنه يمكن حتى أن يرى كعودة للفترة المبكرة لاستعداد أوروبا للحرب. واستخلاصا من السيرة المبكرة لبرجمان فإنه يمكن أن يرى كتحول لما بعد النازية للحلم السياسى عند بيرجمان المراهق إلى كابوس مخيف. يمكن اعتبار الرحلة النقيض التام لتلك التى يصفها بيرجمان كمراهق في مقال سبق نشره كطالب في ثيرانجيا الريفية حيث فتن بالمشهد العظيم للحشد الهتلرى، وانجذب تجاه حالة من نشوة وولاء ظلت تتلبسه حتى نهاية الحرب(١٠) بدلا من ذلك يمكن اعتبار الفيلم كتكرار جزئي للجانب الخلفي لتلك الزيارة المصيرية، كتجوال محبط خلال الشوارع الممنوعة لبرلين في اليوم السابق لعودته للسويد. وهكذا تسافر شخصية يوهان الشاب مخترقة منطقة الحرب الليلية غير مقدر لها أن تقابل آريان اللامع الطيب الذي يعاهده وعد الرجال، وإنما قدر له أن يقابل فاولا هرماً، وبابات متفرقة في شوارع موحشة وجماعة قزمة شريرة استوقفته بنذير الاخصاء.

حكاية بيرجمان الأسطورة مثل مثيلتها عند رينيه Resnois وبيرتولوتشى Bertolucci هي عن حينئذ والآن، عن الماضى والحاضر، عدم الانفصال بين الحاضر والماضى.

ويعد انحلال إليزابيث، فشلها في الكلام هو أيضا فشل لبرجمان في الكلام، شلله بعد وقوفه بجانب الطرف الخطأ في حرب مزقت العالم نصفين، اعتراف بهول خطئه الخاص. بيرسونا هو فعل تكفير لكن ليس هناك استضاءة ولا تجاوز بهذا الاعتراف. فاليزابيث تستمر، حتى بالصمت، كى تكون شيطانا. ولأن كلا الفيلمين لبيرجمان يشتملان على أكثر ما هو سياسى، ولأنهما يرفضان أن

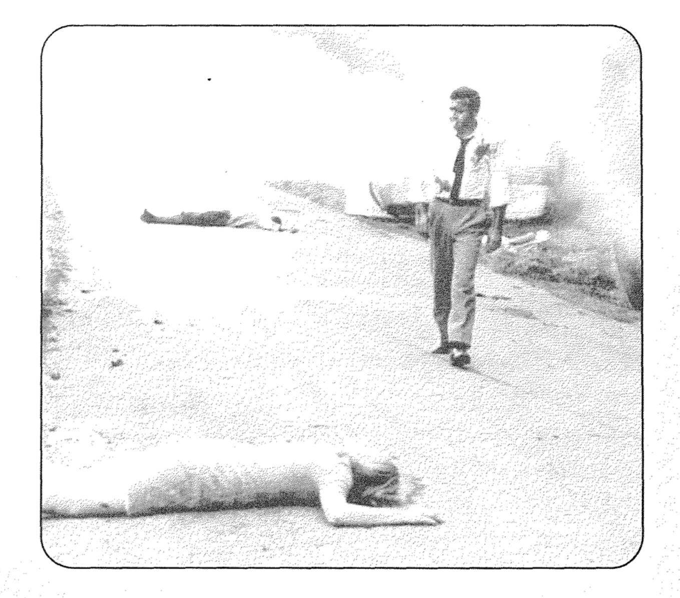
يكونا واضحين وأن يشتملا على عدة أمور في نفس الوقت، فإنهما ينتصران. على النقيض من ذلك، فإن عرض العرائس البارع لهانز يورجن سيبربرج Hans- Jurgen Syberberg المسمى هتلر : منظر من ألمانيا (١٩٧٧) واعٍ ـ ذاتي جداً ومنحاز وتلك حتى يمسك بشناعة موضوعه. مفهوما كمضاد للوثائقية، نقيضه ـ عمل ـ سيبربرج، صمم «انتصار الإرادة» الماراثون المركب ذات الثماني ساعات تبدو إنها قد اتخذت سبيلا آخر. ففى عصر المكونات الهضمية المتنوعة والعنف المدنى المتزايد، فإن هوليوود قد تشربت بالآثار الغليظة أخيرا للنموذج النازي من أجل مقصدها الخاص بها، أفلام الجثث.

الشيطان والآلة قد امتزجا في أيقونات خارقة مثل أرنولد شوازنجر Arnold Schwarzenegger، روتيجر هايور Rutger Hauer، دولف لينجرين Dolph Lundgren وجان ـ كلود فان دام Jean- Claude Van Damme ، وهم أوربيو آريوين بلهجات حنجورية يجسدون روحا جديدة ذات تقنية عالية للفوضو ـ فاشية . anarcho- fascism

أما فيما يتعلق بسيبيربرج Syberberg فإنه في أفضل الحالات يعد حداثيا رجعيا فعلاقة الحب ـ الكراهية الحادة بالفوهرر، برفقة ـ فيلم ـ ١٩٠٠ المختلف للغاية لبرتولوتشى، هى الانتقام من جانب الحركة الحدثية الجديدة، نصر ذات تفعيل مضاعف للمحمة المتساهل ـ الذاتي التي تستخدم تقنية حداثية لكنها تستلم للحساسية الثاقبة للرومانسية وتفقد رؤية التاريخ. على العكس فان القص الأكثر تقليدية لأفلام دى سيكا De Sica، روزى Rosi وإدجار ريتسز Edgar Reitz بالإضافة إلى ـ الأفلام ـ الوثائقية الفعالة لمارسيل أو فلس وكلود لانزمان Claude Lanzman تظل الإرث الباقى لسينما مباشرة تصارعت مع التاريخ الفاشى لما يزيد عن العشرين عاما الأخيرة. وهم، مع ذلك، قد تشربوا جميعا بدروس سينما الحداثة الجديدة. فلا عودة إلى الواقعية «الكلاسيكية». بدلا من ذلك فهم الورثة لـ «ليل وضباب» Nuit et brouihard الرائعة الحداثية الأولى لرينيه Resnais المبنى على إيقاعات قص جديدة كى تمثل تاريخا همجياً دائما ما يهدد بكونه عنيدا. البديل المكتمل هو برجمان الذي تتخذ سينماه مرجعيات قليلة واضحة قط، لأنه برغم تلامس أفلام برجمان مع الحركة ـ الارتجاعية rotro فانها تذهب لا بعد من محدوديته كى تتعاتق مع كل الوضع الحديث فداخل هذه الرؤية الشاملة، تكمن قوتها الخاصة جدا.

# ٧

## الشياطين المتسلعة (السيارة II)



أصبحت السيارة واحدة من أكثر الآلات فعالية في قرننا (العشرين) لربط أشكال الأداء الإنساني المساعدة والرمزية، فلها القدرة على نقل مجموعات صغيرة من الناس أو أشخاص منفردين بسرعة عظيمة من مكان إلى مكان وذلك اعتماداً بالطبع على ما هو متاح من البترول والطرق الممهدة.

لقد ازدهرت أيضا في البلاد الرأسمالية ـ من ـ خلال أشكال منافسة من الطرازات والموديلات التي تحول السيارات إلى علامات رمزية، علامات رمزية لأولويات أصحابها، وإلى حد كبير محددة لهويات أصحابها. فالناس من خلال السيارة التي يقودونها يعبرون إلى حد ما عمن يكونون. اكتسب كل من الشكل، الحجم، السرعة، والراحة خصائص مادية في حياة كل يوم. كما تعد السيارات أشكالا أيضا للتعبير ـ الذاتي. فهي تتضمن تماما كما توحي.. وما يصدق على السيارات الصالون، يصدق أيضا على السيارات الرياضية (السباق)، الليموزين، الدراجات البخارية الجيب، والبيك أب. لكن تعد السيارة الصالون هي المستودع الرئيسي للوظيفة المزدوجة، وللهوية المزدوجة للسيارة. أكثر من ذلك فإن تطويرها فيما بعد الحرب قد حولها رويدا، رويداً إلى عنصر استهلاكي: تنجيد مقاعدها ذات الأسلوب، تدفئتها وتكييف هوائها، وثقافتها السمعية والبصرية، راديو، أجهزة تسجيل، تليفون، تليفزيون، ستيريو كل ذلك قد أصبح صورة طبق الأصل من ثقافة غرفة ـ المعيشة حتى بالنسبة لهؤلاء الذين لا يمتلكون غرف ـ معيشة.

في ثقافة فترة المراهقة لم تعد المقاعد الخلفية للسيارات مجرد صور ـ طبق الأصل الفلكلورية لغرف النوم. أيضا تجعل السيارة من الممكن للعربة ـ المقطورة أو المنزل المتحرك كما في فيلم جونيور بونير Junior Bonner أحد مرثيات سام باكنباه الشعرية للغرب، أن تحل محل المنزل الغربى.

تحديد المكان يمهد لحركة الانتقال. فالشىء الهام هو أن تكون شاشات التليفزيون والفيديو بالإضافة إلى السينما شكلاً رئيسيا وحاسما من السيطرة ـ وبالفعل يمكن لأحد مستودعات اليانكي الأخيرة أن تنحى جانبا في مواجهة المنافسة الشرسة المتزايدة من التليفزيون وأسواق الموسيقى الشعبية، السيطرة المتنامية من الموضة والإعلان عن طريق الأوربيين الغربيين ومن كل الوسائل

المعدنية ـ السمعية ـ البصرية لليابانيين. ومما يدعو للسخرية فيما له صلة بالسيارة والثقافة السينمائية، أن لروبرت التمان Robert Aitman في فيلم اللاعب The Player أحد شباب منتجي هوليود الأشرار يقود سيارة B. M.w سوداء. لابد أن نفترض دون عناء أن هذا الرجل متورط في بيع وهم السينما عن السينما الأمريكية إلى العالم بأسره بينما يترفع هو شخصيا عن ركوب واحدة منها.

ما الذي يميز التمثيل الأمريكي للسيارة في السينما عن نظيره الأوربي؟ يبدو لي أن مفتاح الظاهرة يكمن في الفردية الاستئثارية، في الطرق السريعة وانتصار الآلة البطولية. فالسيارة هي الشيء المملوك والذي يحدد الشخصية الحديثة، امتداد ميكانيكي للذات والجسم شخصية مطوقة بملكيات سحرية، بشكل تكنولوجي لإرادة القوة فالسيارة كوجهه تعبيرية عن الذات المتنقلة، أداة لتجوالها، تتلاءم أكثر مع كاميرا السينما.

في زمن ما عندما ماتت الرومانسية، في نفس الوقت اعتبر أن الأمرين قد خلق كل منهما للآخر. فالعلاقة العاطفية للسائق والآلة هى صدى وامتزاج للعلاقة العاطفية بين الآلة والآلة.

وقد بدأ «النوع الشعبي» لسينما الطريق Road movie في الستينيات بمكان ـ محدد ـ للتصوير وكاميرا متحركة. أستوديو دائم برؤوس متكلمة مصورة أمام شاشة ماثلة لصالح لوح ـ صورة ـ سيارة يوضع تجاه أي عدد من زوايا التصوير، لقطات عالية لزاوية تصوير قائمة تتبعها لقطات من سيارات أخرى.

تتحرك الكاميرا مع الموضوع المتحرك بسعتها الخاصة، كجزء من حضور الحركة بشكل عام. ويعد هذا الثبات الارتدادي جزءًا يعطى للسيارة جاذبية ـ خاصة ـ للمشاهد، جاعلا منها نسخة منتشية للجسم ممتدة في المكان والزمن. قادرا على الحركة في أي مكان بدلا من مجرد مكان ما. في الواقع صارت السيارة الآن جزءًا مكملا لموضة المستهلك معلناً عنها في لوحات إعلان والتليفزيونات، في مجلات وفي دور السينما، حتى أن صورة السيارة قد أصبحت كلية الوجود تماما مثل السيارة نفسها.

هناك معنى عميق بالطبع لكل ذلك. ففي منتصف القرن العشرين وعدت السيارة بالحرية فقط كي تسجننا. قدمت إغراء السفر السريع والمريح كي تقتلنا فحسب. لقد أصبحت مسئولة عن موت سبعة عشر مليونا في هذا القرن وذلك بمساعدة السائقين المتهورين وذلك بالإضافة إلى ما يقارب

الثلاث أرباع مليون مصابا ـ إصابات بالغة في أنحاء العالم كل يوم[١] لقد أصبحت السيارة الخاصة شيئا فشيئا في ظل ظروف اقتصاديات وثقافة المجتمعات الرأسمالية المتقدمة، ضرورة. ولو إنها تباع لنا كخادمة إلا أننا، بطريقة ما، نصبح عبيدا لها. إننا نحولها إلى آلة نحبها ونكرهها. لقد صارت الأيقونة الأساسية لحركة التكنولوجيا الرفيعة على أرض مهتزة Terra Firma، المنتجة بكثافة المخفضة ضرائبها مثل وقودها، والمباعة بوفرة مثل إعلاناتها الغالية (الثمن)، المغذاة بعدد لانهائي من أبنية الطرق السريعة، والمعبدة، ومواقف السيارات والتي تعد بحرية حركة وافرة فقط كي تحول الشبكة المعدنية المغلقة بنسبة عالية جدا. تظهر «مدينة البللور» Cityof Quartz الدراسة الممتازة لمايك دافيز Mike Devis عن المدينة الأولى للسيارة في العالم «لوس أنجلوس» العظيمة، كيف أن تلك المدينة الممتدة بغير نظام قد شذبت الشبكة المغلقة إلى فن جميل وقدمت محددات جديدة للكابوس الدايستوبى في نهاية القرن[٢].

لقد استسلمت Flaneur بودليد بباريس القرن التاسع عشر للزبائن وللمسافرين المتعجلين، غالبا على أربع عجلات. إنه من الخطر غالباً أن تكون ماشيا، ولدى كثير من المدن الآن أرصفة مرور حرة تعد بمثابة حماية ليس فقط من القوة المادية المميتة للآلة وإنما من التلوث المقرف الناتج عن عادم السيارات.

وهكذا تستمر الصور المتحركة للسينما والتليفزيون في الاحتفاء بالسيارة ـ المطوفة ـ عبر الطريق المفتوح التي تسرع داخل البلاد. نهاراً وتتلصص حثيثا عبر شوارع المدنية الوضيعة ليلا.

على كل حال هذه هي الأيقونة الساحرة التي أعطتنا إياها السينما الأمريكية، ليس عالما من الضجر، النقد اللاذع، الهجوم بعيدا عن ميدان المناوشات والاتجار وإنما عالم من الحرية والإثارة والخطر. في مقابل لقطات الاندفاع الخلفي backrushing الموحية لأطراف الليل عند فريتز لانج Fritz Lang ـ منذ أن نسخها شابرول Chabrol ـ نجد أنفسنا في شراك الغارات الآنية جداً لعصابة «ذو الندبة» Scarface أو بوني وكلايد ponnie and clyde، مطاردات البوليس المتهورة في بوليت Bullitt أو في الصلة الفرنسية . The French Connection.

كما أننا نجد أنفسنا بإزاء سيارة الشارع الرئيسى للمراهقين محور «نقوش أمريكية» American

Graffiti، مشهدية التصادمات المتعددة لفيلم روجر كورمان Roger Corman المنخفض الميزانية، الهروب للصحراء لفرار «ثيلما ولويزا». Thelma and Louise هنا لم تعد السيارة أبدا قوة غير شخصية بشكل حقيقى، موضوعاً متحررا (من الجسد) إنها أيضا استحواذ.

ما أريد إثارته هو أن السينما الأمريكية والأوربية (الغربية) تختلف جديا في نقطة واحدة وهى الشيء المتملك، السيارة المتملكة كذواتنا أو كذاتى.

يمكننا أن نرى ذلك في سياق خاص، وهو انحدار صناعة السيارات الأمريكية والصناعة الأمريكية بشكل عام. وتحتفى السينما بسحر السيارة الأمريكية خاصة أن وضعها الاقتصادى بات في خطر بينما السيارة اليابانية تغرق الأسواق الأمريكية بينما لا تكاد السينما الآسيوية تضفى أهمية على السيارة كأيقونة.

بينما يتوفر للصناع الأوربيين مصممون لسياراتهم الخاصة، كالجاجوار والبورشيز والفيرارى، وحاولوا ملائمة الكثير من سياراتهم مع بهجة كل عاشقي القيادة، إلا أن السرعة والأداء العظميين للسيارات الأوربية لا يعتبران ملمحا أيقونيا للسرد السينمائي. لكن احتفاء السينما الأمريكية بالسيارة الأمريكية ليس بمثل هذا الدهاء الواقي. وتعد السينما الأمريكية نفسها في مقدمة سوق التصدير الأمريكي، شكلاً من الاقتصاد الرأسمالي المقدر سلفا كرأسمال ثقافي. وبسبب سيطرتها على السوق العالمي فإن الاستحواذ يعد حيويا، وهنا الملكية هي المفتاح. كما يصير الإيجار، السرقة، الإقراض، والسواقة أشكالا مهنية للوجود السياراتي automo Tive، للواقع الإنساني الهيدجرى Hiedeggerian لأنه بالنسبة للسحر الأمريكي فإن هناك في الحقيقة أشكالا من الوجود غير الأصيل. وهنا يجب أن نضيف سببا حيويا آخر. فإنه عادة ما تكون الآلة النبيلة سيارة تنتمي إلى عقد سابق.

تنتمي الآلة المهنية التي تسرق أو يقودها سائق، عادة، إلى الحاضر، وبطراز معاصر. إنها ليست قبيحة أو مخزية لكنها ببساطة ليست ساحرة، وهي بصريا سيارة بدون سمات خاصة.

بالمقابل لو إنها أجنبية مثل تلك المرسيدس السوداء بسطحها القابل للطي لريتشارد جير Richard Gere في فيلم American gigolo فإنها تعد خطرا حقيقيا، شعارا تاما للسقوط الأسود

للشاب وبموديل هذا العام المبهر فإنها تعد دلالة على السقوط الأكيد.

دعنا إذن نتناول أمثلة قليلة من العقد السابق للسينما الأمريكية. وأيا ما كانا أيضا، فإن كلا الفيلمين: القلب المتوحش wildat heart وثيلما ولويزا Thelma and Louise يعدان في ذاتهما فيلمي سيارة، فالسيارة تحدد الثنائي على الطريق وتصبح جزءًا منهما.

في فيلم لينش يحنث سالور sailor بوعده، غير أن لولا Lula تنقذه والجاكت الجلدى الأثير لديه ويستمران على الطريق في سيارة لولا السوداء ذات السطح القابل للطي. يتقاسمهما القيادة، فإنهما يقتسمان هوية سيارة تتشكل كاستهلال سريع للشهوة، للرفض، للخطر والرومانسية. بينما في حالة الهروب في فيلم رايدلى سكوت تقوم ثيلما ولويزا بتفجير شاحنة بترول ضخمة مما يسبب تصادم سيارات البوليس بطريقة حمقاء في مطاردة حارة. وبرغم أن سيارة لويزا الفورد ساندر بيرد ـ طراز ـ ١٩٦٦ لم تصب بأذى خلال تلك الفوضى إلا أنها قد خلقت كما دعمت الاحتياج الكبير للمزاوجة الجسورة. وبينما خدعت ثيلما وانزعجت، وسرقت، وتقريبا اغتصبت، فإن رفيقتها السيارة لم يلحق بجسمها أي امتهان.

في المفهوم المختلف الآخر عن الرابطة الذكورية يمكن أن نعثر عليها عند الشقيق في فيلم بارى ليفنسون Barry Levinson رجل المطر Rain Man حيث الصورة الأيقونية للسيارة دائما متطابقة.

توم كروز Tom Cruise يبتعد بداستين هوفمان المستغرق في الخيال من أحد بيوت الأيتام في وسط الغرب كي يعود به إلى كاليفورنيا. تأسست رابطة العاقل والمنزعج، النزيل المفرط النشاط وعظيم البراعة رياضيا، على السيارة البيضاء البويك الـ رود ستار طراز ١٩٤٩ ـ وتلك الرابطة ـ هي الفقرة الوحيدة في وصية والدهما الشره التي تركها لكروز. غير إنه هوفمان وليس كروز، هو الذي يتماهى مع السيارة بينما لا يستطيع بأي حال أن يتماهي مع شقيقه.

وهكذا تصعد الأسطورة الهوليودية إلى شعاب أخرى في طرقها للتعامل مع الآلة. في أفلام الطريق الأمريكية، تخلق الآلة تشويها متعمدا عميقا لكنها مع ذلك تظل مقدسة.

من مارتن شين Mortin shen في فيلم الأراضي الموحشة Bad lands إلى فيجو مورتيسين Viggo Mortensen في فيلم العداء الهندي Indian Runner وحتى مرضى الذهان الخارجين عن القانون،

يتملكون جميعا سياراتهم. ويمكن للسرقة أن تصبح بداية على الأكثر. في فيلم شين، أخ شرير يعود من فيتنام، يقوم مورتنيسين بسرقة سيارة فورد موستانج من اثنين كثيفى التدخين في حفل عيد ميلاد، يقوم بسرقة محطة البنزين، ثم يزيلا الدليل بالإشعال ـ الكهربي ـ البسيط لأيقونة ـ السيارة.

وهو نفس ما فعله ستيف ماكوين في أواخر الستينيات في فيلم بوليت. Bullit ثم يستأنف رحلته عائدا لمنزله في سيارته الخاصة المحطمة موديل الخمسينيات. في لا جدوى مشابه، عندما أغرى نيكولاس كيج Nicholas Cage بسطو مسلح (يطرطش) فيه الدماء في فيلم «القلب المتوحش» لوليم دافوى، يترك كيج سيارة ديرن كي يستخدم سيارة دافوى، وبالتالي فقد نحى الأخير عن كل شر.

ولكي لا يبزه أحد يقوم وليم هارت William Hurt في «حرارة الجسد» Body Heart على نحو مؤقت بمبادلة سيارتيه السباق الحمراء (كلتاهما قرمزيتان وقضيبية الشكل) بسيارة صالون مؤجرة وذلك من أجل القتل والتخلص من ـ جثة ـ زوج كاثلين تيرنز . Kathleen Turner لو أن الفيلم الأسود يربط بين العاطفة والقتل، كما تم هنا على نحو ممتاز ـ فإن أيقنة السيارة قد فرقت بينهما أيضا. فالآلة القضيبية (الشكل) التي تتصدر الإغواء هي مملوكة. وهكذا فهي بطريقة حيوية عن تلك الآلة الوضيعة المستخدمة للتخلص من الجثة والتي هي مجرد ـ سيارة ـ مؤجرة من شركة هريتز بوسط مدينة ميامي.

التركيز على خسارة امتلاك السيارة هو بمثابة الخوف من الذكورة المفقودة. إذا كانت النظرية النقدية دائما ما تبالغ في حسية تجريد تسليع صناعة الثقافة، فإننا هنا بازاء حالة تستأهل دراستها بالفعل. فإن فقدان الذكورة هو بمثابة فقدان للذات فالبطل الذكر مرعوب من التحول إلى بضاعة لا قيمة لها.

بلا شك يعد تعاون شريدار / سكورسيى في فيلم «سائق التاكسي» Taxi driver هو المثل الكلاسيكى حيث روبرت دى نيرو Robert De Niro الطبيب البيطري الذهاني العائد من فيتنام يسرع بأقصى سرعة في شوارع مانهاتن المكتظة، يرتدى قبعة السائقين وحيث يلاحظ مشاهد مشينة لا يريد أن يراها في البداية، لكنه يشاهدها عن قصد بعد ذلك.

تجهد العين كي ترى، والأذن كي تسمع، والمقعد الخلفي هو موضع العمل الشائن للزبون. لو أن أحدا ما قد فشل فيما مضى في رعاية ما أسماه سمل Simmel بـ «الموقف اللامبالي» The blasé-attitude . فهذا هو الموقف ولو أن أحدا ما فيما مضى قد استوعب ـ تعبير ـ ديلوز Deleuze السيكو ـ ثقافي بتشوش مستهل الآنية، فهذا هو أيضا.

مفتقرا لتملك أداته، يقوم دي نيرو بالمشاهدة، دون ضابط، مؤججا من بارانويته رجوعا إلى ثقافة البندقية وهو ما يعد دليلا ديكارتيا آخر على وجود اندفاع عنيف للاستهلاكية الأمريكية. يذهب شريدار إلى حد أبعد من ذلك في تلك الأفلام التي قام بإخراجها بنفسه منذ ذلك الحين The American Gigolo و light sleeper في كلا الفيلمين الذكران اللاأبطال مرؤوسان بأنثى. مصمم هرم للعب أطفال يقوم آرمانى بتزيينها وتسيطر عليه امرأة عجوز. هنا يتفجر المرض الميتافيزيقى داخل تصدع الصورة طالما واجه كل من جير ودافو أزمة عدم قدرتهما على التعامل دون مساعدة رؤسائهما الإناث، نينافان بالاندنت وسوزان ساراندون، فسوف يتوقف استمرارهما على رحمتهما كانت إحدى التنكرات التي يلجأ إليها جير قبل أن يقدم نفسه كجوجلو لمتوسطى العمر من زبائنه، هو سائق كامل بقبعته الصفراء بينما دافو موزع مخدرات على مستوى السوق يسوس من صفقة لأخرى في المقعد الخلفى لليموزين، موضحا البرهان الأسطوري الهوليودى للوجود الذكورى عن طريق الفقدان . defauit أنا أمتلك /أسوق، ولهذا أنا أكون I am .

على النقيض، قوضت أفلام الستينيات العظيمة لجودار، «على آخر نفس»، بييرو الأحمق Pierro le fou وعطلة نهاية الأسبوع Weekend زهو الاستحواذ، فسيارتي هي مثل أي سيارة أخرى. في الأيديولوجيا الاستهلاكية الغرض هو مكافأة الاستحواذ، برغم أنه في الممارسة العملية للاستهلاك ـ كما أدرك جودار، فإن أي موضوع منتج بشكل واسع قابل للاستنفاذ، زائل، ومؤقت.

ولا شيء باق كثيرا غير الرغبة ذاتها. ولو أن «الاستحواذ» هو في كل مكان فهو أيضا في لا مكان. في فيلم «على آخر نفس» ـ ١٩٥٩ ـ ميشيل بوا كارد (بلمندو) رجل بكنيات مختلفة، فهو لص صغير للسيارات والأسماء والمال أيضا وأي شيء آخر. فأنت على ما تقوم بسرقته. والمشهد الافتتاحى للفيلم يفصح عن كل ذلك. عندما يدير سيارة بحدة في جهة المارسيليز ثم يقودها عائدا لباريس دون

الفتاة التي هي من المفترض موضع رعايته، وإنما يبحث عن الفتاة الأمريكية التي يريد منها القدوم معه لروما، نحس إنه مقدر له بالحركة الدائمة. فهو دائما بين الأماكن، والناس، والعشاق لدرجة أن كل محب أو كل مدينة هي حجر العبور إلى شخص ما أو إلى مكان ما أيضا.

السيارة هي أداة للحركة إلى لا مكان، وقد تم اختيارها لمنظرها ولسرعتها، وقد تمت سرقتها ببساطة للتواجد في المكان الخطأ في الزمن الخطأ. سواء تحرك داخل باريس على قدميه أو بسيارته، فإن بلمندو هو شيطان الحداثة المتبضع ( مؤقتا). آلة منتشية، تشظى فائق النشاط. في نفس الوقت. فإن جودار هو رومانسي متألم يحاول كمبدع حديث أن يطهر بطله ذا القلب الكبير من أجل باتريشيا فرانشين وذلك باستخدام كل طرق الإبداع بـ pan ٣٦٠ درجة، القطع المفاجئ، عناوين الصحف، إشارة النيون، سحابة موت السجائر المدخنة داخل حجرة فندق العشاق. وبرغم ذلك فإنه مقدر على جودار أن يفشل وأن يتسامى، قد فقد سيطرته على مخلوقة الخاص. ويعتبر ميشيل بالإضافة إلى كونه آله، تشظيا، وشيطانا، فهو واحد من العاشقين الممسوسين بالحياة. بسبب الطبيعة الوجودية للجنس، الطبيعة العرضية للقتل والسرقة، الجاذبية الخئونة لا أمركة الأشياء، لا يستطيع أحد أن يتخلص من عشقه الأحمق، الذي هو، قبل أي شيء، أمريكا بشحمها ولحمها. نحن في فيلم «على آخر نفس» بإزاء واحدة من سينما التناقضات الكبيرة، وهو واحد من أكثر أفلامه الحديثة جدارة وهو أيضا واحد من أكثرها رومانسية. كما في فيلم «سيدة من شنغهاي» A lady from shanghai فإن العاطفة الحمقاء تنمو من خلال كل السخافات التي تلقى بها الحياة الحديثة، ومع ذلك فإن إغواء الأنثى لا يتحدد بفتنتها، منظرها، سحرها أو عينيها. «فجين سبيرج» تظل في الذاكرة، بشعرها المشعث ومشيتها المنتبهة وفرنسيتها الشنيعة.

كما فعل ويلز Welles كل شيء يستطيعه في «سيدة من شنغهاي» كي يسخر من عاطفة مايك أوهاراً وإيلزا بانيستر، كذلك يحاول جودار فعل كل شيء لإبعادنا عن سعى ميشيل الرومانسي في عام ١٩٦٠ أذهلت رحلته شمالاً بسيارته إلى باريس جمهور مونتاج مؤثرات التغريب، مشهد الحركة كى يسخر من جوهر الميلودراما.. وبنجاح سريع تجيء أشياء كثيرة غير معتادة الحدوث - مخاطبة الكاميرا - شتائم عابرة للمسافرين مجانا - بطريقة (الأوتوستوب) وللسائقين، التخطي الطائش للسيارات، إطلاق الرصاص على الشمس من أعلى الأشجار بمسدس في قفاز داخل مقصورة قطار،

عبور الخط - الوهمي - في - قطع - مزج خاطئ بين السيارة المسروقة ومطاردة البوليس راكبي الدراجات البخارية. يتناقض مشهد إطلاق الرصاص أيضا مع توقعاتنا عن ميلودراما القتل، منكراً الذروة، مركزاً ليس على الفعل وإنما على نتيجته. وهكذا فلدينا قطع قافز من لقطة قريبة - جداً - للثائر وهو يجهز لإطلاق النار إلى لقطة متوسطة مختصرة إلى رجل البوليس، وهو يسقط وراء شجرة، بعد ذلك قطع مفاجئ إلى لقطة بانورامية عامة لبولمندو وهو يعدو مسرعاً لمسافة بعيدة داخل ( غيط ) مفتوح. وبما أن الفيلم قد تم توليفه غالباً بطرق مختلفة جدا، فإن المزج الخشن هنا للكوميدي مع الجاد قد تم تجاهله أحيانا، وما هو وجودى هنا يصبح في «بونى وكلايد» Bonnie and clyde مجرد شيء ظريف ويتم التأكيد عليه بإطلاق الرصاص بحركة بطيئة في نهاية فيلم «بن» Penn نتاجاً لتقنية الموجة الجديدة الذي هو مجرد تأكيد لفضحه. وما يصير مميتاً بطريقة عرضية وبلا سبب أو مبرر عند جودار يصبح ملطخاً بالدماء بصورة وصفية للسينما الأمريكية في السبعينيات، معدلة من الميلودراما بزركشات حداثية بالنسبة للأمريكيين، فإن قلق التأثير يعد سطحيا. وربما يفسر ذلك لماذا أصيب إعادة جيم ماكبرايد Jim Mcbride لفيلم جودار مرة أخرى بخيبة الأمل ولم يستطيع أن يصل لمستوى الفيلم نفسه في لقطة ريتشارد جير والبوليس يطلق عليه الرصاص عندما يصل إلى مسدسه في نهاية الفيلم. بالإضافة إلى أنه في ثقافة السيارة المؤجرة ذات الصالونات النموذجية، فإن هوليود الثمانينيات قد اهتمت أكثر بشيء ما إضافي. إنها تعيد السيارة إلى وضعها الأولي للأسطورة الأمريكية لتملك سيارة كصورة - للأيقونة المقدسة للتملك بسبب شكلها الخاص، للونها الخاص، لماضيها الخاص.

على العكس أمسك «على آخر نفس» بالفعل بشيء ما لم تستطع هوليوود تنظيمه نهائيا، على نحو مصدق، التجربة التافهة للسيارة في العصر الحديث، يعطينا الإغراء بالسرعة وخطر المطاردة، تجزئ للزمن، وتشظى للاهتمام خلال تجربة متعددة وآنية.

فرحلة السيارة هي محاولة في الإغواء وخيانة الاهتمام عن طريق السرعة. فكل شيء تراه العين وتبحث عنه في الحركة المتزاحمة خلال الأماكن والناس والسيارات الأخرى محكوم عليه بالدخول والانصراف السريع. ولو لم يتم ذلك فأنه تصبح مبعثاً «للقلق».

لا يعد التخطي المتكرر الحدوث إلى حد كبير عرضاً للسرعة الفائقة وإنما رغبة في إبادة حضور السيارة أولاً، لإنكار الحضور الدائم في حقل الرؤية. بهذا المعنى فإن «على آخر نفس» هو «قواعد اللعبة» La regle du jeu أخرج من الحجرات وممرات قصر رينوار وتم وضعه في شارع المدينة والطريق السريع. إنه معركة - أنشودة لهؤلاء فاقدي الصبر من الاستمرارية ولكن أيضا في حالة يأس من افتقادها.

السيارة المسروقة تزيح السيارة المملوكة وتظهر إغراءها بينما تنكر بريقها. ففي فيلم جودار ينتقل بولمندو بين عديد من السيارات التي لا يملكها. هويات مالكيها متمايزة بشكل كبير. وتصبح فيتشيه السيارة لا شخصية، ملمحاً للتسليع، وليس الشخص ذاته.. في هوليود تصير السيارة الملك، خالدة في الخيال. عند جودار مقرر لها سلفاً أن تصير إلى منحدر - من - ركام.

لقد خاض جودار معركته ضد هوليود برهان بسكالى pasca lian جريء ولكنه خسر (٣). أن يهزم فهذا متوقع ولكن فرص النجاح الشحيحة، لو إنها تحققت كما تخيلها لغير ذلك من طبيعة السينما. يصعب بدونه التفكير في فيلم السيارة الحديث، برغم إنه على نحو حتمى كان لابد أن يخسر معركته، المتعرجة في ذات الوقت. فسينما السيارة عنده مثلها مثل نظيرتها عند أنتونيونى وفيندرز، تفتقد وسائل إزاحة الضخامة leiviathan الأمريكية، ولكنها منافس لن ينهار ولن تسود تماماً على الإطلاق.

وإذا كانت السيارة عادة أما أن تكون مسروقة أو مقترضة وهو الشكل برغم كل شيء الأكثر شيوعاً للصوصية الآن في المجتمعات الغربية، فقد أكد جودار أيضا على رومانسية الرقيق العفوية والاختلاف هنا في مواجهة الأفلام الأمريكية لفترات مختلفة يعد حاسماً. فيلم «راى» Ray «إنهم يعيشون ليلا» They live by night ـ ١٩٤٨ ـ يسبق جودار. أما فيلم ماليك «الأراضي الموحشة» - 1974 - فهو حقيقة فيلم ما بعد جودار. في كلا الفيلمين نحب الثنائي على الطريق. لكن في فيلم راي يعد بويى وكيتش مجرد خارجين على القانون، ضحايا المجتمع. وفرصة جديرة بهؤلاء الذين لم يمنحهم المجتمع أي فرصة حقيقية كما لو كان يؤكد على سريرتهما الطيبة، يعطينا راى لحظة ذهبية عفو الخاطر لاحتفال زواج عندما يتوقف أتوبيس المسافات الطويلة وقفة في مدينة صغيرة. وشهر العسل أمر مهم أيضا. يقطع راى من الاحتفال السـريع إلى شهر العسل الخاص - داخل - سيارة

مشتراة على الطريق السريع، سرعة السيارة التي تشعر المرء إنهما لاحقاً سيكملان اتحادهما. إنها لحظة غنائية على نحو فائق، رومانسية، متفائلة، جسورة، مكان غير محدد لقصة حب صافية والحلم الأمريكي قبل أن يمسك القدر بتلابيبهما. عرضا يقذف - فيلم - الأرض الموحشة بمثل هذا الأمل - فالسيارة الهاربة لا تستكمل زواجاً بل جريمة الدم البارد لكيت، مع استهجان والد فتاته، فهى ( أى السيارة ) تتبع منزل العائلة المحترق. ربما يكون القاتل شبيه جيمس دين james Dean لكن حلم راى في الخلاص قد ولى.

مع مارتن شين وهو يقودها، تبدو السيارة الخارجة عن القانون أي شيء فيما عدا كونها ساحرة، فهى سوداء، قبيحة، شبيه بالدب بظهرها المفاجئ الذي أقحم هولى (سيسى سباسيك Sissy spacek بعيداً عن المدرسة العليا، وبعيداً عن الطفولة إلى داخل عالم رومانسية مسمومة، آخذا في النمو، عالم شبق، مارق في الأراضى الموحشة لجنوب داكوتا Dakota وحب وليس جنسا، في الرأس.

لكن داخل عقل هولى فقط « يقرأ» صوتها خارج الكادر حكاية القتل وشطحات الخيال كأنها حكاية كوميدية رومانسية مراهقة بينما كت Kit المصابة مؤقتاً بالذهان تستطيع أن ترافقها مع صوت نات كنج Nat Kig في راديو السيارة وسط ظلام دامس إلا من نور مقدمة السيارة لكنه لا يعطى الإحساس بوجود أى كائن حى. تعد مفارقة التجاور، صوتها، أفعاله، ساخرة ولكن عنيفة. في فيلم راى ترتعب كيتس من عملية سرقة البنك التي ضاعت هباءً وأيضا من انتقام المجتمع من زوجها - حبيبها - على العكس من ذلك لا تظهر سباسيك أى شفقة تجاه والدها ولاتجاه تضحيات حبيبها اللاحقة. الحساسية الأخلاقية تنحط إلى عدم تام.

يوجد هناك مع ذلك، شبه باق بين هذين الفيلمين المختلفين بشكل كبير فكلتا الفتاتين بطلتان - متعبدتان. وهما يقفان بجانب رجليهما مثلما فعلت لورا ديرن في «القلب المتوحش» التي تنتظر بصبر (مرتين) نيكولاس كيج عندما كان يقضى عقوبته وبين فترات سجنه تهرب معه إلى نيو أورليانز ويتجهان غرباً للفرار من قبضة أمها الشريرة. إذا كان ماليك يسخر من تلك المكانة النفاية بدلاً من رؤية راى اليائسة من الأمل، فإن لينش قد أعد الفطيرة ويأكلها. تحب ديرن أساساً جسد كيج وبعد تفكير تقف بجانبه لمواجهة كل السهام والمقذوفات من الحظ العثر التي توجه إليه.

هناك ثلاثة أنواع مختلفة من المكانة الأنثوية، لكنها بالتأكيد تعتبر جميعاً مضادة للأفلام السوداء، سرديات العدوان والتي تدور في مواجهة بذرة الخيانة. ويعتبر «على آخر نفس» مضاد - للفيلم - الأسود لسبب مختلف. إنه فيلم نهارى، متسام ذات وعى ذاتى، يسخر من كل أركان وصدوع الميلودراما. لذلك فهو ينتهى على عكس أفلام الطريق الأمريكية بخيانة المرأة لحبيبها بإبلاغ البوليس عنه.

جين سبيرج Jean seberg الأنثى المغوية تصبح تافهة. مجردة من زخارف السحر. فدافعها ليس الخطيئة وإنما محض دافع برجماتى. دروسها في السربون، حياتها الرخوة في باريس وأحلامها في أن تصبح صحفية محط انجذاب المعجبين، كل ذلك ذات أهمية لها أكثر من العاطفة تجاه عضو عصابة لبعض الوقت ذلك الذي لم تنصت له إطلاقا، ذلك الذي قتل رجل غبي على نحو غبي. فهى بالنسبة لميشيل إغواء بكل شىء أمريكى لكن بالنسبة لفتاة أمريكية من الطبقة الوسطى في باريس لم يكن أبداً أكثر من شىء مختلف ومقامر، فاستهلاكيتها أكثر من مجرد - أمر - اقتصادى، فليس بداخلها مكان للرومانسية بينما ويا للغرابة، بداخله هو، هى مفتونة بالشهرة أكثر من العاطفة.

هنا يصير جودار أكثر دقة على نحو تام من ماليك الذي ينسخه ويعرض مارتن شين كشبيه نموذجى لجيمس دين تماماً مثلما يفتن بلمندو ببوجارت ويحاكيه. يكمن الفارق في أن بلمندو لا يشبه بوجارت على الإطلاق وسوف تذيب قوة الانتحال، في كل الأحوال، بعض - من - برودة باتريشيا. فهى تعشق حضور الأشخاص المشهورين الحقيقيين وليس الأدعياء.

بارفيلكسو Parvelescu الروائى المشهور الذي دعيت إلى مؤتمره الصحفى المنعقد بمطار أورلى، يقدم عبارات فخيمة عن الحب والجنس تعجب بها دون تعمق - سابقاً في السرير مع ميشيل تطرق حوارهما إلى نفس الموضوع غير إنها فشلت في اعتبار ما يقوله حبيبها شيئاً جديا.

إذا قيل شىء ما إلى المشاهد عن طريق امرئ ما مشهور لهو أكثر أهمية من شىء ما مرتجل أنهكه الإعياء يقوله أحد ما يحاول أن يكون - سلوكه - شائنا. يقدم ميشيل نوعاً معيباً من سوء السمعة، فهو قاتل رجل شرطة، وليس فناناً مثيراً للجدل.

يستطيع ميشيل أن يستولى على كثير من الأشياء الأمريكية التي يرغبها : السيارة الفورد ذات السطح المطوى التي يسرقها من شوارع باريس، صورة بوجى التي تحدق فيه من خارج السينما.

غير إنه لا يستطيع إجبارها على الطريق الذي يريده، كموضوع للعاطفة بدلاً من كونه موضوعاً للرغبة. وهى لا تريد الذهاب إلى روما وتفضل أن تظل أمريكية دائمة في باريس.

يعد بلمندو مارقاً وجودياً في حالة طيران، تأليها لفعل مجانى بدون قصد لجيد Gide's acte gratuit ذات حركة دائرية، حيث يدور حول البلفار بدلاً من الفرار من المدينة كما فعل لاحقاً في «بيرو الأحمق» ويتعزز ذلك الإحساس بالحركة الدائرية بلقطات الكرسى الدوار الشهيرة لراؤول كوتار Raoul Cutard، لقطات المواجهة - بالعجلات - لبولمندو بدون قطع عندما يمشى داخل وكالة السياحة لرؤية تولماتشوف، والعودة مرة أخرى، ثم لاحقا، لقطات بانورامية مشابهة بمكتب «هيراليد تريبيون» وباستديو الموديل السويدية(٤).

هذا التقديم المؤثر (لحالة) الطيران كما تحدث الآن وهنا بشكل خاص، المبطل لكل أسلافه الأمريكيين، يعد واحداً من أقوى ما قدمته السينما على الإطلاق.

المبتكر العظيم لميشيل، بعد سرقته السيارات، هو رفضه لسيارة السباق بيروتى Berruti التي تقدم إليه للفرار لإيطاليا في نفس اللحظة التي تحاصره فيها الشرطة. فهو يرفض الخلاص عن طريق إنكاره للحلول المؤقتة modus Vivendi في حركة كتفه المستهزئة ما يوحى بقبوله المصير العبثى، فالدافع الرومانسى يسقط فجأة غير إنه لا يفنى أبداً.

فقد تمت خيانة باتريشيا له، وسقطت رومانسيته الخالدة، ولم يتبق له شيء. وكما نعرف بالفعل، فهو لن يختار ما اختاره «هارى ولبورن» في نهاية «السعفات البرية» the wild palms لفولكنر بل يختار العدم الذي يسيطر بالفعل.

الحط من نهايته، عندما يترنح على نحو مميت متأثراً بجراحه وسط شارع ضيق طويل حتى يسقط في نهايته، ينكر علينا رومانسية الموت بالسواقة، اصطدام الهروب البطولى. لكن اللقطة العامة من الخلف على ونش تحاكى شيئاً ما أيضا. يلمح الشكل المتحرك للمارق المصاب سيارة بترول في حالة صعبة التحكم فيها، تهتز حتى تتوقف نهائيا. تلائم بولمندو مع القدر المحتوم للسيارة الهاربة التي يعتاد

سرقتها ويحاكى حركتها - فلا تزال السيارة امتدادا للجسم. عوضاً عن أن يكون الجسم امتدادا للسيارة، شيطان متسلع الذي ينتقل بدونها.

صورة بلمندو مترنحاً داخل الشارع في قميصه الملطخ بالدماء، هى - صورة- رجل يسهل مهاجمته على نحو لا يحتمل، مخلوع الثياب، مكشوف، سائق مرغم على سيارته تمزقه غير إنه ما يزال مقيداً بحركتها للأمام. ترينا اللقطة التراكنج من الخلف لعملية اهتزاز بلمندو، رجلاً يدفع نفسه تماماً دفعاً نحو الأرض. يحاكى الرجل السيارة في نفس اللحظة، المقدر له، مثلها، الاتجاه نحو مقلب الزبالة.

في «على آخر نفس» يعد بلمندو بورجوازياً صغيراً مارقاً تنبذه فتاة باردة ومحسوبة على البورجوازية الأمريكية.

لاحقاً في فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» Weekend -1967 يتعامل جودار مع الطبقة التي يزدريها ككل، ولكن هى على نحو جوهرى، فرنسية وليست أمريكية. مثلما هو الحال عند بونويل Bunuel لم يكن هدف جودار هو دب الفزع في قلب البورجوازية بقدر ماهو البحث عن الفزع الكامن داخل قلب حياتها اليومية. برغم من حيله البريختية الصارخة، إلا إنه يفتقد الإبعاد المناسب ولمسة بونويل الساخرة الحاذقة.

ويعد نقده دائماً متشائما، قريباً من الحافة. يصير الإبعاد آلية دفاعية، تلهيه ضرورية عن الخراب، الملاذ الأخير للرومانسى المعذب وسط فوضى الحداثة، أما «عطلة نهاية الأسبوع» فهو مؤثر لأنه يخلو من الأيقونة. ومع افتقاده لبولمندو أو لكارينينا فإن جودار يقوم بمسح الهوية الشخصية صبيانية جان بيير - لوا الذي يجسد تلك المفسدة في أفلامه اللاحقة له ولتيريفو، محتوية هنا على وظيفة ثانوية.

كما يعد كل من جان ين Jean yanne، ملمحاً متأقلماً في الميلودرامات البورجوازية لشابرول وميرل دارك mireiile Darc ، كالرقائق المعدنية اللازمة لنا لأغراض المخرج. إنهما يبدءان من حيث رحل ميشيل بولكارد، كخادمين للسيارة، عبيدى - امتداد لسرعة الآلة.

يعد «بيرو الأحمق» 1965 - قنطرة هامة ما بين «على آخر نفس»، وعطلة نهاية الأسبوع . إنه يظهر لنا تمركز السيارة في خيال جودار، إن السيارة هى بالفعل حيوية ليس فقط بالنسبة لقيمة السينما

وإنما إلى الفن السينمائى نفسه عند جودار.

بنفس المعنى، إذا استسلم للسيارة، فسوف يذعن الفن له. في فيلم بيرو يبدأ الفيلم في التكثيف عندما يصل إلى الشاطئ، ورغم افتتنان كوتارد بالتصوير السينمائى الذي يحرك المشاعر بمناظر الطبيعة لماتيس Matisse ، فإن جودار قد رأى البحر كحضور شاعرى للطبيعة وقد اعترف أيضا في نفس مقابلته مع كراسات السينما بأنه «يريد أن يحكى حكاية آخر ثنائى رومانسي» غير أنه يعتبر أول وآخر رومانسى عظيم لا يفعل شيئاً على الإطلاق خارج الطبيعة.

فالرومانسية تعتمد بالفعل على حركة السيارة. يسخر جودار من حديث البورجوازية عن السيارة عند افتتاح الحفل لكن مغامرته هى أمر لا يصدق دون السيارة. دون البيجو ٤٠٤ التي يهربان فيها والتي تفجرها ماريان بطلقة بندقية، بدون السيارة الأمريكية التي يسرقاها بعد ذلك من على سارى هوائى بجراج، والتي يقودها فريدنالد على نحو مقصود تجاه البحر. لكن برغم أنه يغرق السيارة، إلا أن الغلبة ليست له. فمنذ أن تختفى يصير فراغ لا يستطيع البحر أن يشغله. تسود الغلبة للمغامرة عن طريق الآلة. فعندما استسملت السيارة، يفقد البحر الحضور الشاعرى كى يتحملها. بدلاً من ذلك ينجز جودار بشكل أفضل مع غزو الطبيعة، كما في «عطلة نهاية الأسبوع» ذلك عن طريق الآلة، وغزو الريف عن طريق السيارة هنا مرة أخرى طالما أن الثنائي، هذه المرة، بورجوازيان ولا يزالا رومانسيين، قد استسلما للسيارة، فإن الفيلم، حينئذ، يفقد هويته الخاصة.

بالنسبة لجودار تحدد السيارة كل شىء فأنها لما تقرض أو تتحطم أو تسرق فهذا أمر مقدر وورمانسى. وعندما تمتلك أو تستحوذ أو يُقضى بها ترهات نهاية الأسبوع فهذا أمر بورجوازى.

ولا يمكن بأى حال الجمع بينهما. فهؤلاء الذين يسرقون ويحطمون ولكن لا يتملكون هم بوضوح ضد - البورجوازية. أما هؤلاء المفتخرين بما يملكون وينهون أزمة نهاية الأسبوع المفلس بما يسرقون ويحطمون، وهم أنفسهم مازالوا بورجوازيين.

لكن على النحو المحطم للذات. إنهم يظهرون وجههم المحطم بعبورهم الجانب الآخر. وتعد السيارة غير المتحكم فيها شكلاً من الفاشية الاستهلاكية.

عند جودار يحل مصير السيارة سر نبوءة ماركس بأن البورجوازية سوق تحفر في نهاية الأمر - بيدها - قبرها الخاص.

في فيلم عطلة نهاية الأسبوع، يحطم أعضاء تلك الطبقة المشئومة الشىء الذي يحبونه. وهم عندما يفعلون ذلك، كما يشير، فأنهم يحطمون أنفسهم. إنها رؤية ماركس المتشائمة. عند جودار فإن تكافؤ الضدين عبر السيارة المسرعة لا يمكن أن يظهر.

تعد - علاقة - الحب - الكراهية عنده أمراً أصليا. فالسيارة هى عمل من أعمال الفن غير إنها أيضا واسطة تدمير. فلا عجب أن اعتبر جودار في جملته الثورية «إن الرأسمالية الغربية يجب القضاء عليها لكن - شركة - جنرال موتورز ينبغى أن تمثل استثناء من ذلك لأننا جميعاً في حاجة للسيارات».

تعد أفلام الستينيات - كلها ليست منذرة ( بخطورة ) السيارة وتدمير الرأسمالية، وإنما برفع قدرهما. السيارة كقدر للحداثة هى أوضح ما تكون عند جودار أكثر من أى مخرج سينمائى آخر.

إلى هذا الحد يصير جودار مستقبلياً على نحو قاطع في أفلامه للسيارة أكثر مما هو في «الفافيل» Aiphaville ديسوبيته للخيال العلمى.

هنا الأسلوب الساخر والمغامرة التقنية دائماً ما يكونا قويين. لكن تأثيرات الخيال هى عتيقة على نحو ميئس ويئول مصيرها إلى كونها تغطية لرومانسية خفية. تعطينا آنا كارينا Anna Karina وإيدى قسطنطين Eddie Constantine علاقة حب بنهاية سعيدة لا تتقبلها الأمثولة المقفرة عند جودار للحياة المعاصرة.

يقدم الخيال العلمي ملاذاً للرومانسية التي يفتقدها الحاضر والسيارة بوضوح. يفكك «عطلة نهاية الأسبوع» حادث السيارة دون تواز مع مناظر بشعة ثم يفقد اتجاهه عندما لا يكون بوسعه أن يرينا سيارات مصطدمة أكثر. ولهذا تبدو بداية الفيلم أكثر أهمية من البلاغة السياسية لنهايته.

من شرفة عالية هناك لقطة عامة لحادثة تافهة بين ما ترا حمراء ومينى Mini منخفضة – زرقاء مما يؤدى إلى خناقة عنيفة بين الرجلين القائدين، فيستشيط صاحب السيارة الـ الماترا غضباً لأن سيارة «مفعوصة» قد جرؤت بغباء على الاصطدام بسيارته إنها ليست مواجهة فقط مع سيارة متملكة بل أيضا مع من لديه إحساس بتملك سيارة ضخمة.

على غير تماثل مع المنزل أو السيارة المسروقة حيث لا يرى اللصوص نهائيا، تبدو الحادثة مخالفة مرئية للملكية.

لو أن السيارة هى امتداد للجسم، فخدش الرفرف قد تم التعامل معه كمصاب شخص، إهانة للنفس.

يشعر المشترك المصاب - المحدد بـ النفس - بقوة «الجريمة» ثم يرى «مرتكب الجريمة» تتحول الحادثة إلى لوم طقسى للآثم. برغم إنه غالباً لا يتضح إطلاقاً أي سائق هو الآثم وأيهما الضحية. تبدأ الخناقة عندما يتخذ كلاهما دور الضحية البريء. في الحال يكرر جودار اللقطة العامة للزاوية المرتفعة من مسطح أفقي للحدث ثانية، التأطير النموذجى كى يجعل من الحادثة لا معقولاً كوميدياً ذات تتابعات جادة. يبدأ رونالدو كورينى رحلة نهاية الأسبوع إلى أم كورينى بنورماندى وذلك بإرجاع الرينو إلى مكان الانتظار. يحاولان دون جدوى أن يرشوا الولد الصغير الذي يشاهد الخبطة، بعد ذلك تدب خناقة بجلافة من المرأة التي تشتكى من الهجوم على سيارتها النفيسة، أخيراً يتمكنان من الهرب من زوجها الثائر الذي يطلق النار من بندقيته. تظهرهما الكاميرا من على بعد كأنهما حشرات مدعورة.

يقطع جودار في الحال إلى السبع دقائق الشهيرة بارتداد سريع خلفى على الـ Tracks إثر اصطدام متعدد في الريف.

في التركجنج الملاحقة المستمرة للكاميرا، يصور تكدس المرور كمقطع بلزاك، في الكوميديا الإنسانية Comedie humaine تجادل الناس، نزهة، لعب كرة القدم، لعب الورق الشطرنج. تقفز القرود عبر سلك سطح عربة السيرك، بينما - حيوان - اللاما الطويل ينظر بغير اهتمام تجاه الكاميرا.

شريان لا ينتهى من الشاحنات والسيارات يؤدى إلى تكدس هائل متعدد، سيارات محطمة وجثث تدمى على جانب الطريق حيث لا يهتم أحد بإبداء أقل اهتمام بها.

الذروة الرؤيوية للقطة هى مجرد حاجز على الطريق لهؤلاء الذين في الخلف، شيء ما يجب تجنبه في آخر فرصة مثلما تظهر سيارة رولاند السوداء المزيفة ذات السطح القابل للطى. الأفضلية للعلاقات الإنسانية هى المعالجة بوضوح على نحو جيد. ويعتبر الأذى الواقع على السيارة بمثابة

مصدراً أعلى للسخط. أما موت المسافرين فيستحق مجرد نظرة. تستمر الحياة بطرق متعددة مثلما يقفز فوق الطابور عندما يسوق تجاه الجانب الخطأ من الطريق. التخطى، الالتفاف حول الصف، الارتطامات الجانبية تعد كلها إهانة للجلال الإنسانى. أما السيارات المقلوبة والجثث الملطخة بالدماء فلا تعد كذلك. طالما أنها لا تكاد تشعر بالخجل أو الخوف، لذلك يبدو أنه لا يعتد بها.

تماماً كما عند رينوار يتجاهل ثنائى جودار البورجوازيان إشارات مصيرهما المنذر. لا تزال الزنا Adultery ما بين الخدم كوميدية حتى عندما تنذر بالقتل. كوميدية لدرجة أن المشاهد لا يعتقد في البداية إنه مصير يمكن أن يقع لأندريه وأصدقائه. لكن الشخص المسئول عن صيد وحماية الحيوانات المصطادة داخل القصر ببندقيته يعتبر قاتلاً مطارداً ويجب تجنبه من قبلهما تماماً في لحظة الخطر وذلك كما تجنب كورنى Corinne ورولاند Rolande على نحو عفوى الحوادث المنتشرة على الطريق العام.

بتفعيلة ساخرة والتي ما تزال تغير سرده قدما، يعطى جودار رؤيته للحداثة كشكل من «النضال الطبقى»، ومرة أخرى يتم استعادة رينوار.

العنوان على الشاشة يسبق تحطم سيارة أخرى، هذه المرة - حادثة - بين جرار وسيارة سباق Sports حيث تقوم صديقة السائق الميت الملطخة بالدماء بتوبيخ سائق الجرار باهاتان طبقية ينظر الثنائى كما لو كانت الحادثة نذيراً بوقوعهما في أسر الثوريين عند نهاية الفيلم. لذلك يحس المرء مع فيلم جودار أن مصيرهما الحقيقى لا يعد ذروة المصير السياسى الذي أظهره لنا.

إنه يحدث في ذلك التصادم الحتمى في منتصف الطريق أثناء الفيلم إنه التصادم الذي يحولهما بالإضافة إلى ذلك بجانب البروليتاريا بتجريدهما من سيارتهما المقدسة، وسيعطينا جودار فيما بعد مثلاً متحركاً لحركة انحدار إلى أسفل. ومع ذلك فالتصادم لا يحولهما إلى عمال كادحين. إنه يحولهما إلى بائسين مسافرين بالمجان في الطريق العام.

في تجنبه الدقيق للميلودراما، يقطع جودار بسرعة من الثنائى المسرع سائقى الدراجات، والسيارات على الطريق إلى لوحة حية لتصادم متعدد حيث مصيرهما المحتوم.

نحن لا نرى التصادم الحادث فحسب ولا نكاد نميز الثنائى في البداية وسط الصحراء المشتعلة. لقد أصبحنا مدركين إنهما مشمولات بالفوضى فقط عندما نسمع أصوات كورنيه البعيدة آتية من - داخل - الحطام تندب شنطة - يدها - الخاصة. فيما بعد، بعد فشلهما البائس في الهروب بسيارة جان بيير لوى اليابانية ذات السطح القابل للطى، يستسلمان كى يصبحا مسافرين بالمجان على الطريق العام. سرعة تغيرات الفيلم بانحدار على نحو فجائى وذلك كبديل على وضعهما الهابط كسائرين على الأقدام، مسجلاً ثبات الحركة والفواصل الغريبة. ويعد هذا دلالة على تغير الجو العام شديد التفاعل لكن المغزى يضيع بدون السيارة. فالمغزى هو السيارة. فنحن ننتظر كى تعود، كى يجتاز الثنائى مرة أخرى الطريق العام المبعثر فيه الدمار والجثث.

يثير الفيلم ولعاً خاصاً بالسيارة ومن ثم يصبح غيابها أمراً يصعب احتماله. فغيابها يعد فراغاً داخل مركز فيلم جودار. بدونها يتعثر جودار في غرائبية غالباً ما تكون صبيانية. الغرائبيات المتنوعة التي يواجهها الثنائى أثناء رحلتهما العجيبة لا تبلغ حد حافة الآلة القاتلة. ريستال البيانو في فناء المزرعة بلقطاتها البان ذات ٣٦٠ درجة، الساحات المتعددة للامعقول على الطريق، يكتسب كل ذلك - سمة مزعجة للارتجال الرث.

يهاجم جودار بعنف السيارة لكنه يضيع عندما يدمر الشيء الذي يحبه. فيما بعد، ستعد التحليلات السياسية وثوار جودار المحليين أكثر إرباكا، وبطريقة ذات عجز كلى عن الإقناع وقد تبدو أحياناً من الصعب تحملها. صحيح إن سذاجته السياسية أقل وضوحاً عن غيرها في أى مكان آخر، لكن حتى هذا التشاؤم الرومانسى يعرى جيداً رداءة الايديولوجى. وبالنظر إلى الماضى القريب فإن الغد يعد نذيراً بفشل الثورة في باريس التي كانت على وشك الاشتعال وأيضا نذيراً بالانتصار العابر لبلاغتها في أوائل السبعينيات، والتي تنتمى إليه أفلام جودار التالية.

غير أن جودار ليس إيزنشتين. ففى سينما إيزنشتين تعتمد الصورة الأيقونية للثورة على القطع واللقطات القريبة، المزج بين المشاعر المتأججة والرد الفورى على القسوة والظلم.

تبنى جودار الواعى بتقنيات المونتاج، تأكيده على المشهد العام واللقطة العامة ورفضه القاطع للزاوية المعادة، كل ذلك قد حجب من أعدائه وأصدقائه على السواء.

على نحو واضح يتلاءم الأمر قسوة الهجاء، غير إنه لا يقدم للإنسانية ما يشفع لها بشكل عام. إنها السينما الكالفنية للملاعين. فعماله متخشبون، وثواره المحليون بلهاء تماماً مثل سيارة البورجوازية المجنونة.

يشك المرء في أن لا يبلغ جودار في يأسه حد التهاون مع حقيقة جوهر رؤيته. هنا، برغم كل البلاغة الماركسية، فإن السيارة تعمر أكثر من الثورة في الخيال الغربى الحديث الذي ما يزال عمله الخاص، برغم تجاوزه للأفكار القديمة، فهى مجرد جزء منه.

ما تزال رؤيا الثورة جزئياً أمراً فانتازيا. أصبحت رؤيا السيارة في كل أنحاء الدنيا على نحو عرضى أمراً واقعياً، الوجه المقبول لمذابح الاستهلاك الجمعى والخسارة الضارة بالبيئة.

في حدسه لتلك الأشياء التي تحدث فإن بورجوازي جودار الفرنسيين ما يزالون ضمن حدود الشخصيات الضعيفة في قلاع رينوار، وهم على وشك الانحراف نحو جيرانهم النازيين الأشرار. فهم منافقو الحضارة، عاشقون للسلطة وراحة السرعة على الطريق السريع، يعيدون - تحديد - التصريح بالقتل.

أحد الموروثات العظيمة التي تحسب لجودار في السينما هى رؤيته لمصير العلامات الثقافية. ففى كل أفلامه الكبيرة على آخر نفسه المرأة هى المرأة، عاشت حياتها، بييرو الأحمق وعطلة نهاية الأسبوع، يتكون المحيط الحساس للمصير المحتوم للأبطال والبطلات سيارات، سجاير، أحمر شفاه، دراجات، صور فوتوغرافية، مرايا، حانات باريس، الصحف، المجلات، الملصقات أضواء النيون. كلها أشياء مادية للاستهلاك، قابلة للنفاذ وهى تشير دائماً إلى شىء آخر أيضا. فهى أشياء مادية دائماً ورمزية في نفس الوقت، حقيقية وفاتنازيه، دالات ومدلولات. كلها تهتم بالهوية مع التباين، لكنها أيضا علامات لموضوعات حديثة، مادية والتي هى متعددة في مدن الاستهلاك الواسع خلال مجريات القرن، علامات فيتشية عن الموضة، عن الزينة والرغبة. لا تحمل هذه العلامات جوهرًا لسانياً أو ميتافيزيقيا. إنها المنتجات الثقافية للرأسمالية المتقدمة إفراطاتها، تخمتها، علامات - للصورة المتعددة المختلفة في التليفزيون، في المحلات، دور العرض، المجلات ولوحات الإعلانات التي تظهر آخر

موديل للسيارة الصالون، شراء عطر الجسم، كلها على وجه التحديد ملائمة للقرن العشرين.

وهكذا فاستحواذنا الحالى بالعلامات لا يبوح بسر العالم لكنه بدلاً من ذلك يشير إلى ملمح كل يوم من وجودنا.

ولو إننا ما نستهلكه، فالعلامات تتوسط رغبتنا على نحو مطرد للاستهلاك. أنها تشير إلى الطريق تجاه التسليع، كما تصبح هى نفسها في الممارسة تسليعا. حقولنا البصرية والسمعية للإدراك تستهلك علامات بالضبط مثلها مثل الموضوعات التي تدل عليها.

استمرت السيارة كـ علامة - صورة، بشخصيتها في أكثر روائع أنتونيونى سخرية، نقطة زابرسكى - Zabriskiepoint - 1969 الذي صنع لحساب مترو جولدين ماير لثنائى أكبر - مما - في «عطلة نهاية الأسبوع» - ومرة أخرى تحدد الثورة ملمحها هنا غير أن ذلك يحدث بقليل من المقارنة بالمنظر الطبيعى Landscape والآلة. ولحسن الحظ فإنها تستهل الفيلم وتغذيه بحبكة طليقة، عامل مساعد للسرد بدلاً من ذروته.

الأكثر أهمية من التمرد في جامعة أوكلا UCLA بزووماته المستمرة وباللقطات المعاد تمركزها، بمتمردى الحياة الواقعية وبنظرة السينما الحقيقية Cinema- Verite ، هو دور مارك Mark الهامشى فيه كمنعزل حاملاً للبندقية، والتي ربما تقتل أو لا تقتل رجل البوليس الميت. هذا المارق الصغير في فترة فيتنام، مغرماً ليس ببلاغة السياسة الجامعية وإنما بالطاقة الكامنة للسلاح النارى - كما راح أيضا سحر السيارة.

الدقة في مسألة الثقافة المضادة تحكمت على نحو صحيح في ( السيارة ) البيك أب المحطمة لمارك ورفاقه - وهم - في الاتجاه للوس أنجلوس.

هنا يلعب المخرج الإيطالى بامتياز على العلاقات المتبادلة بين السطح والعمق. تم تصوير ألواح الإعلانات الخشبية وإشارات النيون لـ LA بوليفارد بالعدسة المقربة، لقطات الترافلنج ذات وجهات النظر لسائق السيارة قسمت بمونتاج خاطف حيث كل صورة تمر به شديدة السرعة لدرجة إنها لا تبلغ أى تأثير لاحق في داخل مكتبه بالدور الأعلى بناطحة سحاب يرى لى الآن Lee Allen كل شىء يدور بجوارها بتمركز (بؤرى) عميق. ويتم تحديد الأعلام والمبانى خارجها جيداً تماماً مثل

الأشياء داخلها قطع من المدنية بأسفل، بتحول مكتب رجل الأعمال بالداخل إلى مكان للعمق بينما بأسفل البوليفارد يتم ضغط مارك قريباً جداً من محيطاته المارة به لدرجة عدم القدرة على رؤية ما عندها.

فيما بعد، إطلاق الرصاص على الشرطى، حيث يجعل القطع - القافز من تورط مارك أمرا ملتبساً على نحو عال. فالطيران المفاجئ للمنعزل يتطلب نوعا خاصاً من الآلة. هنا يضيف أنتونيونى صورة أيقونية للطائرة الخاصة إلى تلك التي للسيارة، عندما يختطف مارك هايرماكس Lillyz 7 كى يهرب من البوليس ويطير تجاه الصحراء. كما يضيف أيضا صورة أيقونية للوحة - إعلانات كلية الوجود إلى تلك التي للآلة الشيطانية. في لحظة يصور مارك وهو يشاهد الطائرة بجانب لوحة خشبية ضخمة والتي تعلن عن فرار عائلة مغامرة بطائرة ركاب. في اللحظة التالية وبطريقة غير مشروعة يدخل المجال الجوى.

وفي اللحظة التالية تمتزج الطائرة الصغيرة بالسيارة ذات السطح القابل للطى كاستحواذ استهلاكي أو بالدراجة لأفلام الطريق كشيء متملك. لكن هنا، في النسخة الأوروبيه لتقاليد الخارج عن القانون الذي يعيده المخرج الإيطالى إلى الولايات المتحدة الأمريكية للاستياء العظيم لجمهوره. الطائرة بطبيعة الحال مسروقة وليست متملكة. أنتونيونى بانتقاله من اللورى المحطم إلى الطائرة المسروقة إنما يزوغ من السيارة كأيقونة ويعرض نفسه لغيظ كل الأمريكيين. ومع ذلك فمازالت صورة السيارة المسروقة في متناول اليد. نحن لا نعرف سبباً لسفر داريا Daria إلى فوينيكس Phoenix حتى تصير بالفعل في رحلتها. مكالمة تليفونية من لي Lee لشقيقتها تفهمنا من خلال الصوت الرجالى الجاف عند النهاية الأخرى للخط، إنها قد اقترضت سيارة صديقها من غير استئذان وقادتها إلى الطريق السريع. السيارة «المقترضة» تتجه عبر الصحراء تحت طائرة مارك، هى بويك قديمة موديل ١٩٥٤ وهى شيء غير أن تصير ساحرة. بسطح وبزجاج، لا مكان لرومانسية السطح الأملس القابل للطى هنا. ومع ذلك، فقد عجلت هذه المقابله بالصدفة لخطب الود بين الثنائى اللذين لم يتقابلا من قبل أبدا، عندما يحلق وينقض ويطن بجرأة على السيارة بأسفله في الصحراء القاحلة.. إنه ترابط عاطفى من أول نظرة. نشاهد فيها الآلة قبل الشخص في الطائرة قبل المارق فيها، السيارة قبل الفتاة. هذا المشهد لا هو اعتباطي ولا هو نزوى، لقد بناه أنتونيونى بالفعل

من خلال الصورة الأيقونية للورى مارك في L.A بوليفارد تمسك الكاميرا بالصور الخلفية المندفعة للشوارع عندما تصبح منطبعة على مرايا - و - الزجاج الأمامى لمارك. هنا يصبح الداخلى خارجياً بينما على المسافة المثلى للأسموزية البصرية تنطبع صورة مارك نفسه على الزجاج الأمامى، هنا يصيح الداخلى خارجيا. المسافة والانفراد في جهة واحدة، الانتقال والشفافية في الجهة الأخرى بوليفارد - المدنية - الضخمة، المدينة الأمريكية الأولى في ثقافة - السيارة، مدينة بلا حدود فعلية، تظهر غابة مفرطة من علامات التي تتضح فقط للعين في حركة سريعة قدما، وليس العين في وضع تأمل استاتيكى.

في البداية هذه فوضى السطوح الأيقونية بمعنى هزيل أو ماله صلة بالوجود المزعزع لمارك نفسه.

ومع ذلك فإن سخرية نية - في - الحركة لا يتم التغاضى عنها. لأن أى فعل يقوم به مارك هناك دائماً بعض من العلامة الداخلية التي ترد عليه، برغم ذلك، على نحو خاطئ. فاللوحة الإعلانية العارضة للطائرة كوسيلة هروب لإجازة سعيدة، لأسرة سعيدة هي حث استهلاكي سيستجيب له مارك حالاً في طريقه الخاص، بطريقة شاذة خاصة به. المنعزل في الثقافة - المضادة، سيظل مارقاً استهلاكيا.

للوهلة الأولى تبدو رحلة «داريا» بمفردها خلال الصحراء في سيارتها البويك المحطمة هيبية أصلية لهذه الفترة، تمارس فعلها الخاص، لكن الظروف ملتبسة. فرئيسها المنمى لملكيته للصحراء «رود تايلور» Rod taylor الذي يطلب منها دون تفكير أن تكون سكرتيرته، يتصرف أحياناً كمغو - في - منتصف العمر وأحياناً أخرى مثل أب ينهر ابنته الخاطئة التي تنتمى لجيل متمرد. فالهدف من رحلتها إلى منزلها في أريزونا Arizona لم يتحدد على الإطلاق، وفعل ترحل قبل أن يأذن لها تايلور بذلك مواجهة صورة الابنة الخاطئة باستمرار، الإحساس الغريب بأنه الآن ودرايا قد سبق وأن التقيا من قبل، علاقتهما الغريبة الموهنة للعزيمة لابد أن يكون لها سابق حياة، هكذا تعد درايا صورة Figuro للغموض. في مدينة صغيرة على حافة الصحراء مسكونة فقط برجال عجائز وفي بار منعزل، يتوعدها صغار جانحين مختبئين داخل خرابات السيارة في مقلب زبالة، فجأة يبدأ الصغار في مضايقتها وإجبارها على الفرار. لاحقاً في نقطة زابرسكى، شرطى بنظارات معتمة، بشكل غريب

يذكرنا بالشرطى الذي يواجه جانيت ليغ Janet Leigh في صحـراء أريزونا في فيـلم « سايكو» PSYCHO، من الواضح أن له هو الآخر هدفاً جنسيا، غير مدرك باختباء مارك بالقرب منه، ببندقية في يد، جاهزة للانطلاق.

لا تعد - ماريا - موضوعاً للرغبة من جانب تايلور فقط. فرحلتها، في أحد مستوياتها، هى رحلة استكشاف، فرصة كى ترى منزل تايلور المحكم - البناء - الصحراوى قرب فيونكس والمقام على طرف مرتفع. هنا توجد قراءة مزدوجة لمركز المؤتمر الذي يشبه ويشعر بغربة مثل بيت في الصحراء.

في القراءة السطحية، تبدو داريا هيبية متصنعة كنقيض لسكرتير رجل أعمال، ولكن في رحلتها فإن درايا السمراء البشرة لم تستبدا فستانها الأزرق القطنى القصير وحزامه الهندى البارز، ولا حتى بعد - اتساخه - بالرمل والحصى عند ممارسة الحب في وادى الموت.

إنه يبدو رداءً هيبياً مؤسلياً لكن هيئاتها تغيرت بلا عمق خلال قيادتها في الصحراء. إنها توحى بأقل شبه لشابة هيبية لها نفس سنها وأكثر شبهاً بامرأة هندية من الغرب الجديد. تلك الرحلة داخل الصحراء التي تبدو في البداية كأنها مغامرة، ويمكن قراءتها بعد ذلك كعودة صامتة للوطن، كصدى ساخر لمصير مارك في عودته لـL.A يواجه مصيراً منذراً على أيدي البوليس الشاهر سلاحه.

تحتوي الرؤية البصرية لأنتونيوتي ضمناً على سيناريوهين متناقضين للغرب الأمريكى فنحن في الحالة الأولى بإزاء حرفية الثقافة الواسعة لمدينة كاليفورنيا الجنوبية والتي بنى أغلبها على أرض تعد نصف صحراء.

هذه مدينة ضخمة ذات تشييد عالى التكنولجيا كى تمتد أكثر تجاه الصحراء عن طريق مشروعات ( الآن ) للتوسع العمرانى في منازل الإجازات، تظهر تلك البيوت في مكتبL.A في الطابق الأعلى لـ لآن في إعلانات سقيمة بالتليفزيون، على مسافة نائية، كعلامات للصنعة التي تحمل أقل علاقة بالبيئة المحيطة بها أو بتاريخها، ذلك الخارق العقلانى الصادم المتجسد في الصورة البصرية لشبه الدائرة الزجاجية ل، ( الآن ) والمنزل الحجرى المبنى داخل صخور الصحراء، تحاول أن تكون منسجمة مع النظر ومع نسيج ما يحيط بها، ولكنه يبرز كالدمل الموجع، وصية للاستعمار غير العادى للطبيعة من قبل الرفاهية الاستهلاكية. على عكس عربات القطارات لفورد وآخرين التي تمخر عباب الغرب في تفاؤل وأمل، هذا رسوخ مفرط لصحراء أريزونا من الغرب مؤسساً بتحسب وموات

عقلانى، نقطة الصفر ( الزيزو ) للحضارة.

في السيناريو الثانى، نحن بإزاء الصورة الأيقونية المطمورة للغرب الكلاسيكى في السينما الهوليودية خاصة سينما جون فورد التي يستعيدها على نحو دقيق المخرج الإيطالى توحى علاقة التغزل ذات التكنولوجيا العالية برؤية حديثة لباعث الغرب الشهير، امرأة من الشرق داخل عربة جياد أو على بوجيه ( عربة بمقعد واحد وجواد واحد - المترجم) ومحتفى بها من قبل أحد رجال الغرب ممتطى الجواد ـ تنويعات حرية - الحركة - للطائرة التي تتنافي مع استقامة حركة السيارة المرتبطة بالطريق، تعيد صدى حرية الجواد ومهارة راكبه بينما اليوجيه يحرث طريقاً ملتزماً في البرية. في النهاية عند عودة مارك للمطار فيL.A يقلب أنتونيونى تلك الصور المكانية للطيران الحر للطائرة فوق الصحراء والتي تواصلت بغنائية عن طريق البانورامية، والزووم والعدسات المقربة، وذلك عن طريق أكثر لقطات السفر مشهدية. ثم تصوير هبوط مارك بالمواجهة والطائرة من كلا الجانبين من وجهة نظر سيارات الشرطة في الممر، حيث يطلق الرماة النار للقتل.

تعيد الصورة الأيقونية بقوة إلى الأذهان هجوم الهنود عند فورد للعربة من كل جانب في أفلام الغرب الكلاسيكى المستحقة لهذا الاسم، وفي مشهد ( المستكشفون ) reachers حيث يقع هجوم الجماعة المعاونة لـ إيثان إدوارد في شرك مجموعة من الكومانشى المطاردين وذلك من كل جانب، إخراج بتمركز (focus) عميق يخلق تأثراً ثلاثياً مذهلا. هنا، برغم كل شيء، يصبح الهنود بوليس L.A ، وعلى غير شبه برجال الغرب - عند - فورد لا يجد مارك قراراً معجزا. حينما تستدبر الطائرة للتوقف، وعلى نحو غير احتفالى يسقط ميتا، ولم يحرك ساكنا.

لم تكن المقارنة بفورد اعتباطية، لأن العلاقة الترابطية paradigm لفيلم (المستكشفون) لم تجد لها مفراً أبدا.

في استحواذ ( آلان) لداريا. هناك أصداء شبيهه بانجذاب إيفان لديبى Debbie بنت الأخت المأسورة والتي يعيدها للوطن أخيرا وهى من قبيلة كوماتشى حيث أقامت كأمريكية أصلية. الشبه البصرى لدرايا هالبرت، وناتالى وود ( المظهر وارتداء الملابس ) صارماً مغنياً عن الكلام. «بحث» الآن عن داريا، لو إنه كذلك، تواصل من مكتبه الواسع العالى في ناطحة سحاب لوس أنجلوس.

البحث بالجلوس والتحكم عن بعد بينما هى تسرع عبر صحراء كاليفورنيا تجاه وادى الموت. ثم عندما تصل إلى بنائه الصحراوى يكون هو بالفعل هناك. تم إحلال جواد فورد النبيل بالطائرة غير المرئية. وادى الموت بالنسبة لأنتونيوتى هو طعنة حديثة لما تبقى من وادى فورد. ليست منطقة أرض «نافوهو» Navaho كمبنى لفلاحى أوروبا الشمالى، كما هى الحال في «المستكشفون» وإنما هى كما هى تبدو بالفعل، منطقة غير مأهولة جاذبة للسياح فقط على عجلات حتى نقطة زابرسكى، والتي يرجع أصلها طويلا في القدم§ قبل أى حياة إنسانية. يلاحظ أنتونيوتى كما هو معروف بعض الدقة الطبوغرافية لفورد، التي تتعامل بالأسطورة لكنها قليلة من كل. أعطى أو خذ سياحة وافرة فإن وادى الموت يقع مابين L.A وفونيكس. وما يتبقى من الوادى - مع ذلك، يقع الآن بالقرب من تكساس، ينما يتقدم شمالاً من تكساس في الشتاء، وذلك كما يشير بحث إدوارد، وهو بالكاد يعنى انتهائه عند ثلوج البرتا.

في وادى الموت ثنائى أنتونيوتى أخرقين وسمجين، ويتحدثان في التفاهة. لقد تقزما وسط منظر الصحراء الصارم، وتحجما من قبل صمتها الرهيب يقدم الثنائى - غير الممثلين - تناقضاً متطرفاً مع هيئة رجال الغرب الهوليودى والذي يطغى حضوره على المنظر الطبيعى الذي تبزغ فيه. فبينما يمثل جون واين John Wayne البطريركى المحترف دائماً للمدى المفتوح، فإن مارك فريشت وداريا هولبرن، هواة عديمى الوجود بالنسبة لمنظرهما، ليس بأصواتهما، هيئات بلا أهمية تذكر، متمردين جوديين يلعبان لعبة الموت بنزوة في وادى الموت.

الصورة الثانية عند فورد هى تلك الخاصة بالاستحواذ البطولى. فقد يبدو رجل الغرب الحقيقي إنه يستحوذ على المنظر الطبيعى الذي يخوض فيه طالما إنه يمتلك جواده.

تصوير الشخصية، منظر الرحلة، الرشاقة السحرية للكاميرا، النغمات البطيئة للوتريات الأوركسترالية على شريط الصوت، كل ذلك يكسو المنظر الطبيعى، وفي أكثر الطرق حميمية وحساسية. أيضا كابينة مكسوة بالأعشاب للعائلة المقيمة حيث دور المرأة حاسم على نحو فعال، المنزل عندما يوجد فكل شىء في نقطة زايرسكى على عكس ذلك تماما. فالطائرة، السيارة، والنزل الصخرى المصمم، يبعدنا كل ذلك عن المنظر الطبيعى، فكلها اقتحامات. صمت المنظر الطبيعى،

والموسيقى الوحيدة هى تلك الروك المنبثقة من راديو السيارة. ومع ذلك فهى تمثل اقتحاماتنا، تحديداً استيراد لقيمنا الاستهلاكية المشتركة داخل المنظر الطبيعى الميت. يحدث المغزى على نحو ساخر من قبل مخيم العائلة الأمريكية الذي يرى مارك وداريا عند وصولهما، وعندما يتسلقان عائدين إلى المكان المطل عل الوادى. كاميرات، عجلات، قمصان، طعام اللحم المملح، كلها فتات ضرورة الحضارة كي تربط العائلة بزيارتها السريعة، هذه الغزوة المختصرة خارج سيارتها عندما تقتحم عدسات الكاميرا التحديق السائح قبل أن يقوداها بسرعة بعيدا.

عندما تصل داريا أخيراً إلى الوكر الصحراوى لـ الآن، وقد عرفت بأمر موت مارك عبر مذياع السيارة، يصير حضورها ملتبساً إلى حد تحدى الحياة العائلية الرقيقة للغربى، ويؤكد بدلاً من ذلك هشاشة تقادم الصحراء الأمريكية. تعامل الآن معها كابنة عابثة بينما النظرة الغامضة لمديرة المنزل الهندية توحى بإدراكها الشبه المتبادل، لكن ربما - توحى بمشاعر الخيانة، التأنيب الصامت الذي يظهر أن داريا في قبولها دعوة الآن، قد حانت جذورها.

الصلة بالمشهد الأخير يجب أن ترى بشكل مختلف - أقل زوالا. بزاوية تعريض متعددة للمشهد يتم تدمير المنزل في لقطات متكررة بالحركة البطيئة. مثلما ممارسة الحب في وادى الموت، إنها يوتوبيا خيالية. انتصار خيالى لثقافة الهيبى ضد الحضارة الاستهلاكية ضد (ما بداخل) الثلاجات التي ترتفع وتسقط في حركة بطيئة لا يستقر لها قرار. لكن رداء داريا، سلوكها وحضورها الغريب في البيت يوحي برغبة انتقام عميق من قبل الامريكيين الاصليين ضد استعماري أرضهم. يمثل الأمريكى الأصلى الحضور الغائب وكلما تقدم الفيلم، تبدو داريا بارزة في دور أعمق داخل الفيلم، في الثقافة وفي التاريخ.

إذا كان مارك هو البديل المؤقت للنموذج الأصلى الرومانسى المقدر له الفشل، فإن طبيعة موته والتركيز الأقوى بعد ذلك على داريا إنما يوحيان بأمر مختلف. فلديها عمق ما يفتقده هو، والذي لا يمكن أن نسميه على نحو ما. إنه بعض من الميزانرنسيين يتكثف خلال اللا - تمثيل non-acting لثنائى معا، قطبى حيرة مؤلمة وبكماء بصرف النظر عن الثقة بالنفس الزاهية لمنهج الأسلوب الأمريكى الخاص في هوليوود. وذلك يجعله يبدو أسوأ بالنسبة للعاشق في الأفلام الهوليودية. بضخ التوليف الشرايين الأساسية للميلودراما. نستطيع أن نفكر في القطع القافر المزعج الجودارى بين

مسدس مارك ولقطة الشرطى المحتضر أثناء حصار - حرم - الجامعة، اللقطة العامة لمارك نفسه gunned down ثم يسقط تجاه ركن الطيار بالطائرة على الممر، ووجهه مخفى عن الرؤية، أو دوران داريا خلف ظهرها وتتمشى خارجة من سيارتها عندما تستمع إلى موته في الراديو، حيث تأخذ في ملاحظة رفرفة الصبار في الريح، كما لو أن الريح قد أمسكت تباعاً بخلف شعرها.

نحن نتبرأ من لقطة رد الفعل المعتادة للحزن. في النهاية المشهدية يحطم المنزل تماماً من على الحافة، كما لو إنه بعد التدمير لابد للحجر أن يعود تماماً إلى طبيعته الأصلية.

لقطة المونتاج المتعدد هى حركة عكسية إلى مونتاج - لقطة - الحب حيث يحاول جسما مارك وداريا ممارسة الحب كى ينبشا في تربة الصحراء الجدباء، وحيث تصبح رؤيتهما المهلوسة عن الثنائيات الهيبية الأخرى هى رؤية مجتمع عاشق يحاول أن تكبح عير القابل للكبح. إنها رؤية حلم لرغبة جمعية تتجنب الموت الجمعى، القطب المناقض للجنة - الموت المبكرة للثنائى صورة الزمن المكان لأجساد تسجن ذاتها للرجوع إلى ثقافة بكر وإلى عالم بكر. حظا الفيلم بقليل من المعجبين ذات الثقافة المضادة، برغم التعاطف السياسى مع المخرج، والسبب واضح.

فالفيلم يجعل من رؤية الحلم رؤية مستحيلة، لكن النهاية قد اكتسبت أيضا مكانة هامة في تاريخ السينما. فهى تمت بصلة غريبة بنهاية - فيلم (المستكشفون ) والتي تم قلبها رأساً على عقب.

فيلم فورد الويسترن يستعيد معاناة بيت ( الصحراء ) ( وما حوله ) حتى عافيته السابقة، مع عودة ديبى الابنة المنقذة في العودة الشهيرة لنهج اللقطة الأخيرة، بعودة جون واين إلى البرارى، بعد إنجاز المهمة، التي صورت عن طريق فتحة الباب نهج النقل العكسى حيث الدفء والملجأ نحو الداخل المظلم عندما يبتعد واين بعيداً عن الكاميرا، إلى داخل شمس الصحراء العمياء. في نقطة زابرسكى داريا هى التي ترحل والآن هو الذي يبقى البطريرك الإنجليزى المحتل للصحراء وغير المشغول بأى عمل يبقى، والفتاة تهرب. وأصبحت العودة للوطن بدون عودة للوطن على الإطلاق. إذا كان فورد قد أعاد البيت إلى «مكانته الصحيحة» التي يمتلكها قبل مذبحة الكومانشى، فإن أنتونيونى ينسف الرؤية الحديثة في الحجر، منسفاً إياه من المكان الخاطئ. هنا لا توجد لقطة بوجهة نظر من داخل البيت، شبيهه بتلك التي عند فورد، لشخص لحظة مغادرة داريا له، يقاوم انفجار المنزل ذاته المصور

من زوايا متعددة، وجهة نظر المحددة، النظرة المعاكسة.

إنها تأخذ في التحرك مع رؤية هروبها لكن يصبح بعد ذلك مونتاج لقطات متعددة بعدسات بؤرية وزوايا مختلفة، لقطات من أى مكان بشكل خاص والتي تتقدم تجاه داخل المبنى مع الانفجار البطيء الحركة.. للثلاجة والتليفزيون.

تعد صورة التدمير متساوية تماماً مع رؤيتها ورؤيتنا. استجابة أخرى لـ – فيلم - (المستكشفون) يمكن إيجادها في «آليس في المدن» 1973 Alicein the cities - أول أفلام فيم فيندرز wim wenders الأمريكية.

أوقف أنتونيونى برباطة جأش فورد على قدميه، مؤنسناً الرؤية الأسطورية المنعشة عن الغرب القديم، وبدلاً من ذلك جعل من اللحظة الوجودية مصدراً للغموض الخالص.

لقد كانت استراتيجية أثارت وتر الاستياء العميق بين النقاد الأمريكيين الذين كرهوا الفيلم وحاولوا أن يحرقوه.

يحاول فيندرز من الناحية الأخرى أن يظل أميناً لروح الخلاص الفوردية، غير إنه لا يستطيع أن يفعل ذلك فقط بإعادة شخصياته إلى ألمانيا الأصلية، هنأ فيليب وينتر منقذ آليس ساهٍ، أوربية انقضت مدتها وتمر دون ملاحظة أحد.

تختلف التجربة الأمريكية جذرياً عن نظيرها لترافيس بيسكل Travis Bickie الشاذ جنسياً في «سائق التاكسي» - ١٩٧٦ - فوينترز حرفيا لم يسجل شيئاً عن المنظر الطبيعى المسطح، المفتوح للطرق السريعة والطرق العامة التي يتحرك خلالها. فلا شيء جذاب فعليا، ولا شيء يستثير اهتمامه. وهو على الطريق السريع بنفس تقليد (خبرة) جاك كيروا Jack Kerouac غير إنه لا يكتشف شيئا. على العكس من ذلك في «سائق التاكسي» تشغي الشوارع الليلية لمانهاتن بصور الجحيم. بالنسبة لترافيس باسكل فإن «الكاب الأصفر» هو منصة متحركة لملاحظة السقوط الإنسانى في مدينة نيويورك، اقتتالات، مخدرات، عاهرات، منبوذون مرضى نفسيون.

ليس لدى بيسكل مسافة عن الآنية لشوارع المدينة، عما يحدث المتعدد، إنه محارب فيتنام المضطرب غير القادر على تنمية «الوضع السائم من الملذات» The blasé attitude، ضحية تشوش

التعاطى الزائد للمخدرات الذي ـ معه ـ لا تستطيع التفرقة بين الأحداث. علاوة على ذلك فهو قد تم تسليعه لحساب السيارة الصفراء التي تكنه أبدا، وإنما تبدو كجلده الثانى. لو أن امريكا تفخر بكل مالك يجعل من السيارة امتداداً أسطوريا لجسمه أو لجسمها، فإن بيسكل كسائق ـ بالزى الرسمى- هو النقيض. فهو يمثل الامتداد الإنسانى لشركة سيارته الأجرة، يعرف فقط، كما يبين عنوان الصورة، من خلال سيارته.

يجد سكورسيس ضعيف الأعصاب المتكافئ في المزاج المتوتر لروبرت دى نيرو كى يماثل البحث الحرج القهرى لجون واين في (المستكشفون) اليائس الشارد مكافأة التمرد المشترك في حرب خاسرة. لكنه يتعامل مع بحث دى نيرو كى ينقذ مومس طفلة «جودى فوستر» Judy Foster تطرفت في التجرد من الإنسانية والعنف المجاني. عند فيتدرز يصبح بحث فيليب وينترز فقط كحواذ ولكن مصورا على نحو أضعف وأقل إنسانية بالمقارنة. يبحث سكورسيس المخلص لإغواء الميلودراما عن تناظر حرفي مع حبكة فورد ويجدها. يشابه بحث دى نيرو عن هارفي كيتل Harvey Keitel، قواد فوستر، بحث واين من الإفراط، يراها فيندرز درجة ـ صفر لا قيمة لها، عقم غير ممنهج. عند أنتونيونى اللقطة ذات العدسة المقربة، وعند فيندرز العدسات العادية. وعلى نحو متنبأ به، فقد تم شل عمل ويندرز الصحفى، فهو لا يستطيع كتابة شىء عن أمريكا، كما لا يستطيع الإمساك بشىء مما يراه.

العودة للوطن بألمانيا مع آليس، الابنة المفقودة لأحد أصدقاء وينترز المقربين، تعيد صدى ألمانيا بطريقة مختلفة. على عكس فورد وتاريخ السينما الأمريكية، فإنه يستنجد بالواقعين الجدد وتاريخ السينما الأوربية ـ يعتقد وينترز بوهم الواقع الفوتوغرافي وذلك حتى تقوم البولوريد بتدميره. آليس طفلة تامة ـ الأبصار ـ مستقبله للواقع الحقيقى الذي يفتقده البطل في حالته الصرعى.

يظهر الفيلم التواصل المتدفق للواقعية الجديدة وللحداثة الجديدة، والاستفسار الحاد للطفلة يجعل غير المحدد واضحا، والنظرة الثاقبة للبراءة تعطى شكلا بلا ملامح. برغم ذلك يلعب فيندرز بالسخرية الرقيقة على ما يقدمه فيلمه من ديالكتيك.

لا تستطيع آليس أن تتذكر المدينة أو المنطقة التي فيها جدتها، أو حتى تصف شوارعها. وهى لا تستطيع ترجمة الصورة إلى اسم ـ مكان. يوضح البحث عن منزل الجدة فقط كيف أنها كطفلة لا

تتعرف عليه وبطبيعة الحال فقد رفضت بالفعل اسم المكان الصحيح ـ فيبر تال ـ الذي أشار لها عليه فيليب من قبل. تحس آليس بحدود العالم الخاص برونو رغم إنها شكليا، لا تعرف طبوغرافية إقامتها. أنه علاقة بين بالغ ـ طفلة، رجل ـ بنت كما في il grido كل منهما يعانى من السخط الأصلى لمواطن ضعف الآخر.

رغم ذلك استسلم فيندرز كما فعل في ـ فيلم ـ «باريس ـ تكساس» للعاطفة المفرطة في التوفيق بين الأب المفقود والابن الوله، عاطفة غائبة من صوره الأوربية.

يمثل الاختلاف في السيارات أيضا أمرا حاسما. كان لدى وينترز سيارة أمريكية للاستخدام داخل الولايات التي يتعامل فيها بمبلغ ٣٠٠ دولار بغرض استخدامها. في ألمانيا يســـتأجر سيارة رينو ٤ متواضعة من أجل البحث عن جدة آليس، وذلك بشيكات ليس نتاجا لطلب ملزم وإنما تعهد رغم أنفه، صيد قد حط على معمله بعد التعاسة من رحلته الأمريكية التي تفتقد أى هدف على الإطلاق. هنا تنقل إيقاعات الحركة الميكانيكية أيضا الحساسية الفوردية. والجدير بالتنويه أن السيارة تلعب دوراً محدوداً في سينما فورد بما فيها السيارة الكهنة لعائلة جواد Goad في «عناقيد الغضب» Grapes of wrath يحس المرء إنه مريض على نحو مريح بالحداثة حتى في صوره عن الحرب. آليس في المدن، نقطة زايرسكس وسائق التاكسى، الذي ينقل فيه سكورسيسى وبول شريدار بوعى تيمة- فيلم ـ (المستكشفون) إلى مدينة نيويورك هذه الأفلام جميعها لم يكن ليحلم بأن ينجزها.

في محاولة فيندرز للامساك بالحساسية الفوردية، تسبق السيارة والطائرة الحصان والعربة اللذين ينقلان الحساسية خارج الأسطورة وخارج أمريكا أيضا.

الأنسنة التي ينشدها فيندرز ممكنة فقط بالعودة إلى أوربا حيث ستظل الولايات المتحدة مرة أخرى ذات أسطورة مهيمنة، ولا يمكن أن تزيل الأوهام من الواقع.

هنا يمدنا فيندرز بنوعين مختلفين من الرحلة، نوعين فينومنولجين مختلفين من تجربة السيارة، الأمريكية والأوربية.

رحلة فيليب وينترز لأمريكا هى رحلة لإزالة الأوهام. فنحن نراه يقود سيارته عائدا شمالا إلى مدينة نيويورك عبر الساحل الشرقي. لقطات سيارة فيندرز مسطحة، آفاق بلا ملامح لطريق مستقيم

مفتوح بموتيلات، محطات بنزين ومطاعم تقديم الأطعمة للعملاء في سياراتهم. إنه عالم مهجور بدون معالم والذي يحاول وينترز أن يحافظ على صلة مشكوك فيها بالحضارة من خلال راديو السيارة حيث يقاطع المذيعون الحانة المفضلة وحيث لجلجة أجهزة التليفزيون في حجرات الموتيل والإعلانات تتداخل بين الأفلام القديمة. يمسك فيندرز بعزلة بطله على نحو تام من خلال لقطة وجهة النظر من سرير وينترز بالموتيل وفيها يتم تصوير قصور التليفزيون أمام النافذة حيث تسطع علاقة البيوت للموتيل بطريقة ملعلعة بلا معنى.

بينما يرى أنتونيونى في ثقافة العلامة الأمريكية لخبطة مقصودة عن سكار Scar مختطف ديبى Debbie، بحث إجبارى عن مزدوجه الخاص، معالجة تهكمات فيندرز - على العكس - هى قلب محكم لثيمات فورد. في ألمانيا تتغير شخصية الرحلة نفسها خلال عملية البحث. والفيلم يقترب ليكون ما ينتج عن فورد الذي يتعامل مع رحلة بيت، وحيث يبدو البيت مجهولا، الموتيفة المضمرة كما رأينا بالفعل في ملوك الطريق . Kings of The Roads

في المدن الصناعية لشمال ألمانيا، إضافة إلى ذلك، فإن الحركة ليست مستمرة والمشهد ليس أبدا مجموعة من الآفاق المفتوحة. تأخذ الرينو ٤ مسارا جانبيا في الشوارع الجانبية والأزقة، الخلفى المزدوج في مساراتها، في كل «سلقط» و «ملقط» في المدينة.

في التجربة الأمريكية، تدفق الحركة إلى الأمام المستمرة تجاه الفراغ حتى ينتهى. في نفس مكانها لغز الغريب، يتوسطه ذكريات آليس الغامضة، ويحس وينترز أن البيت في متناول اليد غير أنه لا يستطيع العثور عليه. أمريكا هى أرض - اللاهوية. بيت ألمانيا إلى اللابيت.

في علم شيطنة السيارة يقف توحش القلب - ١٩٩٠ - في وسط الطريق بين الميلودرامى والحداثى، كل فيلم - عن - مارق الذي يفترض بكثافة من «عطلة نهاية الأســـبوع» weekend ويعيد معالجة الأراضى الموحشة Badlands، لمسة شر tuch ofevil، وإنهم يعيشون ليلا They live by night، سيارة القابل سطحها للطى للثنائى سوداء، وليست بيضاء، في عكس واضح للصورة الأيقونية، ولكنها تدوم بعد القتل، الكارثة والموت كى تشهد الحب الحقيقى وعرض الزواج الأخير المقدم خلال شفافية «حبنى بحساسية» oveme Tender لكي تحدث الكارثة لأناس آخرين ولسيارات أخرى.

يظهر لينش التقدير اللائق لتدميرات ومجازر «عطلة نهاية الأسبوع» weekend لكنه، على عكس جودار، دائما ما يثير أسى للعقل. ويعتبر التدمير الليلى على الطريق السريع مرثية رومانسية مبكية تستدعى بروس سبرنجستين Bruce springs teen شيرلين فين sherily fenn الملوثة بالدم المذعورة التي تبقى حية بعد كارثة السيارة المقلوبة المكتظة بالجثث. المبعثرة، تموت بين ذراعى كيج قبل إمكان إنقاذها وتسفك الدماء في أنحاء سيارة ديرن.

يعتبر الهجوم على البنك، حيث يطيح بوبى بيرو bobby Peru الكريه برأس وليم دافوى بالصدفة بعيار ناري مشهداً مرعباً حيث سيارة الثنائى مركونة بطريقة ملائمة بجوار موتيلهما العابر وحيث تقود المتواطئة إيزابيلا روسيللينى السيارة هاربة قبل أن يبدأ التشويه. وبشكل عام يعتبر كل من المنزل، البنك/الموتيل، والفندق أماكن للشر.

والسيارة وسيلة فرار وحتى الحماقة الثرثارة لمحطات راديو السيارة يمكن دائما تحويلها إلى - نوع - سحر صوت متسامى. عندما ييأس ديرن من الأخبار المتلاحقة عن القتلى واشتهاء الجثث necrophilia والجثث المتعفنة فإن كيج يستطيع أن يحضر ذبذبات بعيدة المدى لشريط صوت أنجلو باديمنتو Anglo Badimento بينما يتعانق شين وسباسيك في رقصة الموت في الأرض الموحشة على الأنغام الشهوانية لـ نات كنج كول Nat king col فإن كنج - ديرن كينج فو يفعلان ذلك على الأصوات الوترية المتقلبة من جيل آخر. لكن لينش مايزال يحتفظ في جرابه بحيله فيعود بهم جميعاً إلى المنزل. يتوقف الثنائى ليتعانقا في لقطة طويلة براوية بكرين من أعلى والتي تصورهما - بجوار الطريق السريع المهجور تترك الكاميرا السيارة والثنائي على جانب الطريق وتصعد إلى أعلى في كريشندو، هذه المرة بتنويعات وترية جذابة. من شريط الصوت الآخر إلى الشمس الذهبية الساطعة.

بين الموت والرومانسية، الشهوة والحب، هناك دائماً سيارة مكشوفة EM.

وكما قال فورستر «فقط صلها» only connect it وها أنا قد فعلت ذلك.

# ٨ العواطف الغريبة للفيلم الأسود



يعد الفيلم الأسود film noir جزءًا من التيمة الأساسية لهذا الكتاب ولذلك يبدو من المناسب أن نختتم الكتاب به.

ولابد من انعطافة ضرورية للحديث عنه.

تبدأ بداياته قبل الحداثات الجديدة، وينتهى بعد أن انتهت. إنه أمريكى وهى أوربية في الغالب. ومع ذلك تشتمل السينما السوداء على ذلك العنصر النيتشوى للعودة كما أشرنا إلى ذلك بشكل عام في السينما الحداثية والذي يصعب فصلها عنها. يعد في طوره المبكر نتاجا معدلا من التعبيرية الألمانية، وقد صيغ في عبارات النوع genre المحكمة عن طريق المخرجين الأوربيين بشكل أساسى. في السبعينيات والثمانينيات يكرر نفسه باستيعاب حرفيات الحداثيين الجدد، غير إنه ينمو في ظروف جديدة حيث تخف حدة الرقابة، وحيث يشاع خلال ذلك الجانب القاتم من الحياة الأمريكية إلى حد كبير هنا وهناك لكل رعبها ـ الناشط ـ الليلى.

وهكذا يبدو أنه نتاج فرعى للحداثة والتي ـ تباعا ـ تتجاهله. فدائرته تكرر دائرتها، وازدواجها. يؤكد اختلافه عن الحداثات الجديدة بعدة طرق تبدو أمريكية تماما ويصعب تصديرها. يحاصر اتجاه سطوته مخرجيه بنوعه الخاص، والذي لا يعد حرفيا نوعا على الإطلاق، ولذلك يصبح الفيلم الأسود في نهاية الأمر نوع الأنواع، حيث يستطيع كل نوع تقريبا إنتاج أفلام سوداء. وعلى الجانب الآخر فنادرا ما يكون اتجاه سطوته ارتجاعيا باستثناء عندما تصبح هوليوود نفسها موضوعا له.

بينما يعد الفيلم الأسود ميلودراما محافظة غالبا، فإنه محكوم عليه أن يظل ميلودراما.

هناك قراءتان أساسيتان للفيلم الأسود، كلتاهما صحيحة بطريقة متعادلة. بينت الدراسة الفرنسية المبكرة لبورد وشايو ميتون ـ التي أعطت الكلمة معنى نوعيًّا generic، أنه سينما الفوضى والقسوة في المدينة الحديثة[1]، قاتم، أكثر معاصرة، أكثر صراحة وأكثر قسوة من تلك الأنواع المنمذجة لهوليوود التي أدانها الجمهور. يبدو أن هذا صحيح بشكل عام في النصف ساعة الأولى من فيلم هوارد هوكس Howard Hawks «النوم الكبير» (١٩٤٦) Big Sleep يتم تصوير العالم الشرير ـ ولو أنه كوميدي بتعاطى المخدرات، الصور العارية، الفساد، القتل، الجنسية المثلية والجنسي

العرضي، الذي أنتج وأعد بنظام الاستديو الهوليوودي، ومع ذلك، يبدو أن القتل المتعمد فقط هو الذي ينفذ بطريقة صريحة. والأشكال الأخرى للسلوك متضمنة بدرجات مختلفة لجذب اهتمام المشاهدين، بينما يتم ترك الآخرين كي يشاهدوا الفيلم كغموض سريع، بوليس محير بنهاية رومانسية لهمفرى بوجارت Humphrey Bogart ولورين باكال . Lauren Bacall

في نفس الوقت ولأنه يصور نصف العالم الثقافي للوس أنجلوس في الأربعينيات فقد جرى تصويره بشكل عام في الاستديو والأراضى المحيطة بالاستديو. ولا تكاد توجد أماكن تصوير - خارجية - لقد كان - من - نوع التعبيرية، مشوبا بتركيبة سرد العين الخاصة، مصاغا بفطنة كبيرة لرواية شندلر Chandler ويتقاطع مع الخبرة الوظيفية التي تميز هوكس.

هنا تتلائم زعزعة الدافع التي أشار إليها بورد وشايوميتون مع الأماكن الليلية، المناطق الرثة، والظلال المحرفة وأساس الإضاءة المنخفض.

ويصبح الشر أسلوب إقامة، وواهيا أيضا.

يعد الفيلم الأسود أقل من نوع genre، وأكثر - أهمية - من أسلوب ثيمات متعددة.

على العكس من ذلك ترى الناقدات النسويات الفيلم الأسود كموطن لإغواء الأنثى(٢)، وأن تلك الصلة المتكافئة بين الجريمة والرغبة المشكلة بين حين وآخر عندما تتحرر شفرة الفضيلة بشكل يسمح بزنا الشاشة، غير أنها ليست كافية لتجاهل عقابها الضرورى. بالنسبة لكثيرات من هؤلاء النسوة تشكل صورة إغواء الأنثى تهديدا واضحا للأعراف الخاصة بأساس العائلة والمخاض الأسرى للمرأة المتزوجة. برغم ذلك ففي كثير من صور - الأفلام - السوداء تفسد تبرئة اللحظة الأخيرة للفضيلة أثر هذا الدمار.

في فيلم الإعفاء المزدوج (١٩٤٤) Double gndemnity يجبر كل من والترنيف وفيليس ديترتشون، إلياس فريد ماكموراى وباربارا ستانيوك، نظام الاستديو وذلك بإطلاق النار في نفس الوقت كل منهم على الآخر في فعل خيانى متبادل بعد مقتل نيف لزوجها القعيد. أكثر من ذلك فإن السرد هو عبارة عن كابوس متقن لندم بالرجوع للماضى (flash back) مأخوذ بإحكام من وجهة نظر الرجل. أنه يبدأ بنهايته. يقدم نيف الآثم المصاب بجرائم عنفه وعاطفته على جهاز

الديكتافون، معترفا بكل شيء لبارتون كينر، الوسيط الأخلاقى ورجل الشركة والذي قصد منه أن يكون ضميرنا جميعا. يشير صوت نيف (خارج الكادر) إلى حواء تلك التي جذبته للقاع. مجموعة مشاهد رجوع إلى الوراء (Flash back) لإظهار إغوائها. يصير إغواء الأنثى لامرأة مستاءة من زواج لا أولاد فيه، بورجوازية، فاتنة، ضجرة، خطرة، تهديدا واضحا للحياة الأسرية، للجنسية الذكورية، وللطموح الرجولى.

وتعد الأسرة الغائبة، كما يخبرنا هارفي بذلك، الموطن العادى الغالب لمؤامرة[٣] ـ الفيلم ـ الأسود. يؤدى الطمع للعنف والرغبة تؤدى إلى القتل في أربعينيات ـ الفيلم ـ الأسود تتحكم قوة المال بكل طرق الهلاك. في أغلب الحالات يقود الصوت الرجولى (من خارج الكادر) المتفرجين نحو متاهات الماضى، وتتحقق مصداقيته بجرس الصوت العميق المتماسك، الحار، وتتحقق بارانويته عن طريق الدليل المعاد (إثباته) للخيانة، بطبيعة الحال كان أول صوت رجالى للقص على أية حال هو النوع الوحيد للصوت ـ من خارج الكادر ـ Voice -over في السينما السوداء، لكن في فترة ما بعد الحرب للسينما الهوليودية حتى عام ١٩٥٠ حيث الصوت (من الخارج) كان مايزال مستخدماً بتواتر ممتاز - وكان ما يزال الوسيلة الأغلب في السرد. فالساذج صوت وأيضا نظرة، قوة الإغواء، ثقة المشاهد وضع جاذبية صوته في مواجهة نظره المرأة التي تغويه وتخونه. ولا يعد الصوت ( من الخارج) شكلاً لحنين يبحث عن العودة للماضى وإنما طريقا فعالاً لشرح كيف أن كل شيء قد حدث كى يمر [٤].

هنا يمسك الحاضر بشكل عام بالماضى نفسه، تعليق الصوت (من الخارج ) من زمن الحاضر للخطاب. ومن خلال هذا الالتفاف الغريب على الحركة الارتجاعية لأسلوب - الفيلم - الأسود، يسرد وليام هولدن فيلم غروب بوليفار Sunset Boulevard شبكة - تأمر - مصيره مع جلوريا سوانسون من داخل القبر أو من على سطح حمام السباحة الذي غرق فيه بعد إطلاقها النار عليه.

تقع أغلب الأفلام السوداء ثيمياً داخل تصنيفات بورد Borde وشامينون أو كابلان Kaplan وغالباً مايرتبطان معا.

على العكس من ذلك تبالغ الناقدات النسويات من أمثال كابلان في تقدير غموض الشخصية واعتباطية الدافع. صحيح أن السرد في الفيلم الأسود مربك غير أن الدافع والشخصية عادة ما يتم تبسيطهما.

هناك خطوط مرشدة واضحة للجدارة ببرانويا الرجل، خيانة المرأة الغاوية وسادية الأشقياء (البلطجية) المنفلتين مثل العنصرى روبرت ريان Robert ryan في فيلم «النيران المتقاطعة» Crassfire.

وتضيف كل من الإضاءة المقتصدة، الألواح المعدنية ( لضبط الضوء - المترجم ومعدل عالٍ من قائمة رموز لسد نقص الإضاءة مناخاً للتأكد، لمزيد من الالتباس. وكما أشار وود Wood بأن لاشىء يحدث في أفلامهم يستطيع تجاوز نظرتهم التهديدية[٥]. وينذر كل من الصوت الخارج (عن الكادر)، الشخصيات المتشابهة، والرجوع إلى الخلف داخل الرجوع إلى الخلف داخل الرجوع إلى الخلف، بتغيرات على السرد الكلاسيكى للاستديوهات. لكن الرسائل الأخلاقية المبسطة ماتزال تسود وتهيمن. هناك تحذيرات مفيدة عن الطمع والفساد، والحسد والرغبة الجامحة. ترقيع النهايات السعيدة ثم انفكاك ساعة جيدة حكاية من الخطر المحتمل. يوجد هناك دائماً بطبيعة الحال مقلوبات أيقونية للشفرة الأخلاقية. ويعد اللون هو الأكثر وضوحا.

للزى الأبيض الخاطف للأبصار في البداية الأولى لإغواء الأنثى تعزيز لما يمكن التنبؤ به. لقد كان أداة معروفة لبرباراستانويك، ولانا تيرنر في فيلم «ساعى البريد دائماً يدق الباب مرتين» وجين جرير في «بعيداً عن الماضى» وليزابيث سكوت في «التقويم الملاحي» Dead Reckoning وريتا هيوارث في «جيلدا» و «سيدة من شنغهاي» وأخيراً جداً كاترين تيرنر في فيلم «حرارة الجسد» Body Heat يتحول الأبيض في كثير من الحالات إلى الأسود عندما يصبح سواد دافع المرأة واضحا. وتظهر الاثنتان تيرنر - لانا وكاترين - في طقم حداد أسود أنيق على زوجيهما المقتولين. ومثل «فيليز ديتشرسون»، ترتدى ستانيك الأسود بعد وفاة زوجها، بينما ابنة زوجها تظهر مرتدية الأبيض كى تجذب انتباه نيف المهزوز. و«كمارثا ايفرز»، التي استبدلت الأبيض بالأسود عندما تغير القصد الرومانسى لفان هيفلن نحو اليزابيث سكوت، التي ترتدى الآن الأبيض.

في لقطة مدينة الألعاب الشهيرة، خارج صالة المرايا في نهاية فيلم «سيدة من شنغهاي» ترتدي هيوارث، والمسدس في يدها زياً رسمياً قاتما كي تلاقي مصيرها. يصبح الزي الأسود الزي الرسمي للقلب الأسود.

لا يوجد هنا أدنى مجال للشك. كان إغراء المرأة تهديدا حقيقيا، نسخة - معدلة - للمرأة الجديدة لما بعد الحرب، اسميًّا امرأة لبعض الرجال لكن في الواقع ليست هناك امرأة تستبدل الرغبة من أجل حميمية الأسرة، والأنانية من أجل الأطفال، الثروة من أجل المعاناة. ظلت المرأة - بماهى كذلك - مدانة أخلاقيا، غير أنه مثل كثير من آثمى هوليود، يسمح سحر الهزيمة بلذة متحققة - نيابة عن الآخرين - لكن طبيعة هزيمتها تمثل عارضة للمسافة المتأرجحة ما بين موت الأخلاق البروتستنانية ومذهب اللذة للثقافات الاستهلاكية. لكن طبيعة هزيمتها هى غالباً وإلى حد عميق مثاراً للشبهة. في فيلم « الحب الغريب» لمارتا إيفرز (1946) the strange love of martha ivers يوجد صدى واضح لفيلم «الهوية المزدوجة» عندما يطلق كيرك دوجلاس النار على ستانويك ثم يوجه المسدس صوب نفسه. على أحد المستويات لايستطيع الزوجان التخلص من الذكرى المراهقة للتستر على موت عمة ستانويك المستبدة. وفي مستوى أعمق فإن ستانويك تعاقب على كونها امرأة أعمال قاسية وناجحة تريد أن تجعل من زوجها الضعيف حاكماً للولاية. تصور الكاميرا تحويمات ستانويك المستمرة حول دوجلاس، الذي يعاقبه الفيلم على إدمانه الخمر، الجبان وغير القادر على كبح جماح زوجته الكاسرة. ولا عزاء في أن يظل إغواء المرأة الممكن الآخر نوعاً مختلفاً من التهديد، صغيراً، وحيداً في مدينة غريبة، كارهاً للأب، علاوة على كونه لصاً أيضًا تساعد نهاية ارتباط سكوت بفان هيفلن، بشكل واضح بزواج على غير أساس، على توضيح الغش في - الفيلم - الأسود الكلاسيكى يكون تهديد الأنثى دائماً محايداً على آخر لحظة.

ينبثق التعبير الأكثر تأثيراً للقص الأسود، بالتالى، من شيء ما أكثر عمقاً من الصورة الأيقونية للملاك الشهوانى الصريح. فهو يأتى من العلاقة غير المتشابهة بين العاطفة والبارنوايا، احتراق مميت للعناصر القابلة للاشتعال في العالم السيار للجنسية البورجوازية.. حيث يعد الفوز هو كل شيء.

يعد نجاح، كلا من الجنس والاجتماعي، هو المقامرة الأولية في ثقافة المخاطرة، غير أن المقامرة ذاتها تخلف في أعقابها حشدا غفيراً من عدم الثقة، المعاملات المشبوهة، الوعود الكاذبة، كل أنواع الاضطراب المتستر بالابتسامات والضحك.

يصير الاحتراق Combustion ، عندما يحدث، نوعاً من العناد الذي ينتج فيلما أسود في أكثر

حالاته القهرية. غير أن ذلك نادراً أيضا. إنه يقبع خلف الأداء الخالى من الانفعال، والحوار الأكليشيه والنموذج الاجتماعي عن الأصلى لميلودراما الأربعينيات السائدة. ليس من المصادفة أن تكون للحظات الثرية للعناد ارتباطها السياسى في الأزمات الكبرى للحياة العامة الأمريكية. فهى ترد على تهديد الحرب الباردة والاضطهاد السياسى للمكارثية، وقهر الأقلية العاجزة. إنها تنتمى - أثناء الفيلم الأسود المعاد إبداعه بالألوان إلى البارانويا السياسية بسبب فيتنام ووترجيت، بارانويا امة منقسمة بعمق.

وهنا نستطيع أن نشير إلى بعض من الأفلام الكبيرة في تاريخ السينما الأمريكية. ففى المرحلة الأولى للصورة ذات اللون الواحد، لدينا من بين الكثير، غروب شمس بوليفار Sunset Noulevard، السيدة من شنغهاى the lady from shanghai في مكان موحش in a lonely place ولمسة شر Touch of Evil . في المرحلة الثانية للألوان المخففة - وجميعا خفيفة جدا. لدينا كلوت Klute، سائق التاكسى Taxi Driver الحى الصينى China town والمحادثة Conversation.

هنا يبدو النشاط الجنسى Sexuality أكثر وضوحاً لكن الشهوانية حديثة العهد في العلاقة الرئيسية فهى ثانوية وغير ظاهرة.

وهناك عدة أسباب لذلك. في الأربعينيات تعنى الجنسية الممنوعة الخارجة عن حدود تقاليد نظام الاستديو قليلاً من المظاهر الجنسية الصريحة. في فترة نهضة الفيلم الأسود للسبعينيات تعد عدم الثقة أكثر أهمية من الشهوة، وطبقاً لذلك يتأتى عنصر الرعب في كل هذه الأفلام من الانحرافات الجنسية النظامية للشهوة التي يكشف عنها البطل الذكر.

لم تصدر صورة قبل تلك المشاهد الجنسية الشهوانية لفيلم حرارة الجسد التي نال حرية عرضه من الرقابة عام ١٩٨٢. ويعتمد الفيلم بطريقة صريحة على القوى السحرية للعاطفة الجنسية المفرطة، على الأجندة الخفية الشهوانية لشاب كامل الرجولة full - guy وأنثى مغوية.

وقد حقق «حرارة الجسد» ذلك على خلاف عمل رافلسون المعروف «ساعى البريد يدق الباب دائما مرتين» باكتسابه الحساسية الأصلية للفيلم الأسود، وبالمقارنة تشحب المناوشات المختصرة لفيلم الهوية المزدوجة . double Indemnity وذلك بسبب أن الظهور الأول لكاسدان kasdan السينمائى

يعد أقل من انتصار سينما المؤلف وأكثر من حالة الإغراء العامة لتغير نوع. Genre وما أنجزه، بشكل طيب جداً كوبولا Cappola في نهاية العالم الآن والثمان Altman في ماكابى McCabe ومستر ميللر Mrs Miller ، حققه كاسدان في حرارة الجسد. لقد كان في حالة مزاجية فضولية لا ذاتية تجاه السينما الأمريكية، إنه صورة على وشك الحدوث. غير أنه يعد أيضا فيلماً عن عالم اجتماعي مستقر جدا، عن بلد تناسى شكوك ووترجيت أثناء الوطنية الأنانية لفترة ريجان.

في حرارة الجسد تفترض قوة الآثام نمو عالم الرأسمال المالى حيث تزدهر المخاطرة الجرائمية ونظام قانونى، رغم عرضيته، ما يزال يؤدى عمله في حرارة الصيف الخانقة لمدينة فلوريدا الصغيرة. إنه فيلم عن عقد عودة اليقين. فمثلث حبه الحميمي يعد هذه المرة ثلاثى المفترسين المعقدين، لأنانى الجيل الخاص والسبعينيات الذين يؤدون الآن ألعاباً مميتة باستعداد فطرى واعتبار ذاتى لأخلاقى في العصر الجديد.

وبرغم ذلك فإنه يوجد تجمد الروح، ويقين ذاتى جديد. لقد دل بشكل عام على أن انكسار السبعينيات ـ قد ولى.

قبل ذلك بسنوات كانت البارانويا هى الإشارة الأساسية عن الانكسار. وكانت الحقيقة، عند إدراكها، لا سبيل للفرار منها ولا تبعث على اليقين المريح. لقد كانت، على العكس، تصويرا لأعماق العناد.

وبرغم أن موضوعات السبعينيات، كانت أكثر قدرة على المواجهة فإن الصلة الوثيقة بين البارانويا والعناد ما تزال تعيد صدى العلاقة المبكرة لفترة المكارثية عندما كان الجنس والسياسة لا يزالان تحت المراقبة ومن ثم كان يلمح الفاسد فقط إلى نسيج، تيار تحتى كجزء في نفس الوقت من الحالة البارانوية لعقلية البطل.

لم يكن له حق الشهادة أو الاعتراف وإنما ينغمر ـ فقط وبشكل عام هو غير منظور بالنسبة للعين. الذي يمكن أن يرى كان الجزء العائم فحسب. وقد كان الذكور اللأبطال هم التعبير الأساسى عن هذا في أفضل الأفلام السوداء. لقد كانوا يشكون سياسيا في الثقافة البارانورية الجديدة للحرب الباردة.

في فيلم «السيدة من شنغهاي» أورسون ويلز عامل أيرلندى أمريكى حارب وقتل من أجل الجمهورية في الحرب الأهلية الاسبانية. في فيلم «غروب شمس بوليفار» كان وليم هولدن William Holden كاتب سينما هامش من وسط الغرب، تسوء حالته فيستعد للعودة إلى بلده بينما همفرى بوجارت Humphrey Bogart كاتب للسيناريو في فيلم راى «في مكان موحش» in aloney place - ١٩٥٠ - كان حاد الطبع، غير واثق من نفسه، بارانويد وعنيف. لا يعد أى من هؤلاء بطلا محبوبا غير أنه لا يعد أيًّا منهم مجرما أيضا. أنهم يحتلون المنطقة الحرام الفاصلة بين الخير والشر وهم مشكوك في أمرهم ثقافيا، وهم تحت التهديد دائما. وجميعم مرشحون أساسيون كي يصبحوا «أعداء الشعب».

مع اكتمال مجموعة - الأفلام - السوداء في نهاية الخمسينيات تحولت شخصية الرجل إلى شر أكثر وضوحا، كما في شخصية الصحفى القاسى التي أداها برت لانكستر Burt Lancaster في فيلم المخرج ماكيندرنيش Mackendrick - الرائحة الحلوة للنجاح - ١٩٥٧ Sweet Smell of Success أو فساد البوليس الذي أداها ويلز في لمسة شر Touch of evil هنا أصبحت العاطفة - التي كانت جزئيا ناقصة في الأفلام الأولى (المبكرة) فاسدة تماما وساخرة بالنسبة لهيئة الرجل الجديدة. ويوجد تدنٍ واضح، فشل في التعرف على المرأة ككيان مستقل، كآخر في الجزء المحذوف full cut من فيلم ماكينريتش Mackendrick - لا يعرض الآن - تفيد العاطفة المنحرفة في إثارة اهتمام العلاقة الجنسية (المحرمة) عند برت لانكستر كـ ج. ج هنسيكر لأخته الصغرى التي يفزعها، إنه هيام من طرف واحد. في فيلم «لمسة شر» تختصر العاطفة المنحرفة إلى حد أكثر قسوة لذلك الفعل غير المرئى لاغتصاب العصابة لسوزان فارجاس، والذي يتم إنكاره بعد ذلك، بدون إدانة، عن طريق جو جراندى ملك المخدرات لعصابة المراهقين. إنها شبق عرضى بتنويعات عنصرية واضحة، تم ارتكابه بانحراف تام لاكتساب التأييد. على خلاف الانحراف في كلا الفيلمين يوجد بطبيعة الحال رواية الاستديو للعادى. وهنا يعد فيلم ماكندريتش أكثر تقليدية. فعلاقة الأخت الغرامية مع موسيقى الجاز الدمث التي يتمنى هنسيكر نهايتها تعد علاقة رومانسية مقبولة من وجهة نظر جمهور ذلك الوقت. يخاطر ويلز إلى درجة أبعد، طبعا، فهو يهجو الحب والزواج معا. ينجز شارلتون هيتسون Charlton Heston وجانيت ليغ Janet Leigh بارودية عنيفة لأعراف الخمسينيات لثنائى حديثى

الزواج حيث يتعامى هيتسون ـ في دور فارجاس المحقق الاختصاصى، عن تلك الأخطار الواضحة التي تواجه عرسه الحديث.

حتى مع كبح العواطف الذي يفرضه نظام الاستديو، فهناك شيء واحد واضح في كلتا الصورتين. لا توجد عاطفة دون انحراف. فالانحراف يأتى أولا ثم يهبط الحب والزواج إلى المرتبة الثانية.

في الأفلام المبكرة توجد عاطفة دون أى ظلال من الشك. فهى أمر واضح جدا. غير أنها توجد كى يسهل خيانتها فقط.

في فترة المكارثية ظلت ثقافة الشك أكبر من أى حصيلة أخرى. من هنا فإن نيكولاس راى Nicholas Ray، الذي لم يوضع نهائيا ضمن القائمة السوداء، قد ظن نفسه موضوعا ضمن القائمة الرمادية، وأن الخوف الدائم من الاضطهاد لدى أكثر الموهوبين في هوليوود قد أصبح في الأفلام السوداء ريبة منحرفة.

وفي كل الأوقات صارت هذه الريبة متفجرة، وتحول الأصدقاء والأصهار في مواجهة بعضهم بعضا. يضخم عدم أمان اللابطل في الحياة العامة من إحساس عدم الأمان في عالم العاطفة. وفي الحقيقة فهو ينفجر ـ داخل ـ شخص ما هو عادة مراقب. في فيلم في مكان موحش يراقب بوجارت عن طريق مناصر لإحدى الجماعات المنظمة القديمة ويعمل الآن مع البوليس ورغبة زوجته الجامحة لجمع الوثائق إلى حد التربص القاتل. ويراقب تقدم ويلز الاعتباطى مع ريتا هيوارث بطريقة مزدوجة عن طريق زوجها، مخبره الخاص وعشيقها. ويراقب ـ على البعد ـ أسر هولدن الفظ في منزل جلوريا سوانسون عن طريق الأعضاء النظامين للصناعة. وتحدد مراقبتهم نظرتنا. ولا يراقب أبطالنا كسذج أقوياء وعاطفين يتم إغراؤهم عن طريق القاتل، تلك الصورة التي برع في تقديمها وليم هارت William Hurt في فيلم «حرارة الجسد».

إنهم يراقبون بسبب العلاقات الشاذة، الغبية، المنحرفة التي تكمن داخلهم، تشوهات تتجاوز الإغراءات العادية للشهوة والمال. الطنين الأحمق في عالم الغنى عند ويلز، البارانويا غير المتوقعة والعنيفة عند بوجارت، استسلام هولدن لمرور ـ سنين ـ عمره، نورما ديزموند المخادع، صدمته في بلد

المحبوب Liebestod - يظهر كل ذلك التصويب الخاطئ للعلامات الاجتماعية، فشلا في البعد النفسى، تمثيلا عاريا لشخصية لا تلوى على شىء.

ويضيع الصوت الرجولى في معدلات التفسخ هذه. فلا يستطيع الصوت ـ من خارج الكادر ـ الصارم الساخر لهولدن أن ينقذه، بينما ويلز كايرلندى أخذ يتقيأ برياء خصوصى في أغنية غيلية (اللغة الغيلية الخاصة بأيرلندا الشمالية ـ المترجم) زائفة.

في فيلم راى، حيث لا يتردد صوت من خارج الكادر، فإن صوت بوجارت العميق المثير يوقف العادة المتبعة لدى فيليب مارلوى PHILIP Morlowe على رأسها. صحيح أنه لم يزل هناك التعليق الملطف والساخر للعين الخاصة غير القابلة للفساد.

أنه ينقل بدلا من ذلك التهديد اليائس للفريسة. إنه الند الصوتى لنظرة عينى بوجارت البارزتين، نظرة رجل يتوق إلى إحداث ضحايا لأنه هو نفسه أصبح واحدا من الضحايا.

على أحد المستويات، تلائم ذلك مع حملة الاضطهاد التي بدأتها لجنة الكونجرس للأنشطة غير الأمريكية Huac للتحريض داخل مجتمع الفيلم الأمريكى. كان كتاب السيناريو موضع أذى واضح، وقد شل نظام الاستديو ذوى الاحترام الثقافي البروليتارى، حيث غير الكثيرون منهم مشاريعهم بعيدا عن الأذى اليسارى leftword أثناء إدلائهم بالشهادة هددوا بوضع أسمائهم ضمن القائمة السوداء وطلب منهم الوشاية بأسماء، حيث ـ بطبيعة الحال، فعل بعضهم ذلك. في فيلم ويلز مايك أو هارا Mike O Hara ميل اجتماعى أيضا على نحو واضح بالنسبة لتلك الفترة. ففيه عامل سفن مناضل بسيط اجتماعيا، يرى على نحو صحيح الثرى الذي يعمل عنده كأسماك القرش التي يتغذى بعضها على الآخر. لم يرتكب أى من لا ـ أبطالنا anti-heroes أية جريمة خطيرة لكن كل الأداء يظهر كما لو كانوا مذنبين. يفضى إلينا ويلز، في شخصية مايك أوهارا، «إنه على نحو واضح، عالم مذنب». إنهم يتصرفون كما لو كانوا شهداء، تحت شبهة مغلوطة، وتهديد ظالم. إنه مركب من الأمرين شديد الفعالية. فهم يتصرفون بطريقة كافكاوية كما لو كانوا قد ارتكبوا جرما، ينظر إليهم كما لو أنهم، غير أنهم لم يفعلوا شيئا أكثر من إظهار مشاعر تجاه امرأة خاصة. فالذنب ليس ببساطة أمرا من الأمور الجنسية. إنه الذنب الذي ينتج عن سياسات الاشتباه في أمه تعانى من البارانويا،

ومن ثم ينفجر ضمنا داخل علاقات مودة ملفوفة : لو أن اشتباهًا معقولاً مايزال موجودا، كذلك سيوجد ذنب معقول. ومن ثم سيظل اللا ـ بطل حيا خلال الطبيعة المعاكسة للواقع العام في واقع خاص سيظل تحت ضغط مرجعية واضحة لنظام الاستديو حيث يختبأ في نفق مظلم.

هنا تنجم قوة كل فيلم من الأفلام من حميمية البطل الخاصة تجاه امرأة التي هي على نحو أيقونى أكثر فعالية. عند المقارنة فإن شفافية ستانويك للفيلم الأسود التقليدى تصبح على نحو عال مقيدة.

لو أن الحافز القاتم دائما ما يتضح عن طريق التحديق الحاد أو عن طريق النظرة الماكرة، فإن التهديد الأنثوى لا يعادل عند المشاهد قلامة ظفر ومن ثم سيتلاشى. هنا لا ينبع تهديد الإغواء الأنثوى من إيماءات واضحة وإنما عن طريق النظرة كلغز، نظرة امرأة لا تستطيع أن تكون معلومة على نحو كاف، فطبيعتها لن تكون أبدا كتابا مفتوحا. يعد غموض الصورة، فضلا عن روحية الوجه والشكل، هو المفتاح الرئيسى. وبالفعل ففى مرة من المرات القليلة التي تحقق فيها ذلك، فإن دور المرأة أكثر فعالية لبنية فيلم المشاعر. إنها تظهر لنا إنه لا توجد طبيعة معروفة لإغواء الأنثى، لأن تلك الطبيعة، ببساطة تتلاشى في أفلام ويلز welles وايلدر wilder فإن طبيعة إيلزا بانيستر Elsa Bannister ونورما ديزموند Norma Desmond لا تنفصل عن تكوين صورتهما. في فيلم راى، الذي هو فيلم أسود متأخر، هناك صورة ذات دور عكس تحويلى (من الصفة إلى نقيضها ـ المترجم). تزاح وجهه النظر الرجولية في منتصف المسافة عن طريق وجهة النظر الأنثوية. يتأنثن بوجارت الذكر إلى إغواء رجولى، بينما تصبح جلوريا جراهام فتاة ساقطة محتملة التي تقاوم السقوط، وهو عكس ما أدته في مؤامرة عضابة في فيلم للانج «الاهتياج الكبير» The Big Heat. فهى هنا تقيم القصاص الحاسم على شخصية بوجارت، ليس على براءته بالضبط، وتؤدى طبقا لذلك.

كان «غروب شمس بوليفار» (١٩٥٠) نسبيا أكثر الأفلام الثلاثة شعبية لأنه جزئيًّا اشتمل على عنصرين هامين للنجاح ـ في ـ إيرادات الشباك، صوت جذاب من خارج الكادر للبطل، وخط درامى يحلل هوليوود نفسها بدقة. لكنه مع شخصية جلوريا سوانسون أنجز أمرا ما غير عادى. لقد بعث نجمة أفلام صامتة على نحو خاص من أجل السينما الناطقة، تصبح مع الممارسة تعليقا حادا على تاريخ هوليوود.

على نحو متساوٍ يعتبر فيلم «سيدة من شنغهاي» انعكاسا لنظام النجوم الأنثوى مع جرأة ويلزية أصيلة يحصد سرداً غامضا يضم ميلودراما مع مؤثرات اغترابية التي هى على نحو قصدى بريختية. على نحو متوقع يعتبر فيلم «وايلدر» أكثر سهولة وأكثر مباشرة. ومع ذلك فالفيلمان ينيران الرابطة الرقيقة التي يقدمها الفيلم الأسود بين الفترة التعبيرية والقص الحداثى الجديد للستينيات.

فهناك من جهة مكونات النوع genre وسرد ذات حدث كلاسيكى. ومن جهة أخرى فقد تقوض الفيلمان، مع تنامى الأفلام عن طريق إغواء التعبيرية المتأمركة التي ذهبت إلى مدى أبعد من أسلوب الاستديو للسينما السوداء. ففى تبنيهم للبنيات التعبيرية للشعور بالمنظر الطبيعى، فإنهم يقفون على مسافة قريبة مع المسرحيات المبكرة لأوجين أونيل Eugene O'Neill أكثر مما فعلوا مع نوع أفلام نظام الاستديو. في تاريخ السينما تعتبر هذه الأفلام جزءًا من الصلة الواهية بين التعبيرى والحداثى الجديد، بين - إذا أمكن القول، التحديين العظيمين الحداثين إلى الحداثة في تاريخ السينما.

تسليط الضوء على نظام النجوم الهامد في فيلم «غروب شمس بوليفار» هو تعليق ليس فقط على كوارث السينما الصامتة أثناء عصر الاستديو لكن أيضا على الروح الأخرى في دولاب هوليوود، السينما الألمانية في العشرينات التي خرج منها الكثير جدًّا من أفضل مخرجى هوليوود. بالإضافة إلى أن هوليوود لم تكن لتسمح لعالم السينما أن يستفيد من استبداد هتلر على نحو أفضل مما تستفيد هي. كانت نتاجات المهاجرين غالبا منطقة رمادية حيث صنعوا على نحو واضح كثيرا من أفضل أفلام النوع genre لفترة السينما الناطقة غير إنها مقطوعة الصلة عن البلد والثقافة، مكرسين أنفسهم لشكل منفى يتوفر فيه مال وتكنولوجيا إلى جانبهم لكن سياسات الاستديو غالبا لم تكن كذلك. يغلف فيلم وايلدر تلك المشكلة، فالفرص التي توفرت للميلودراما السريعة العملية عبر تجاهل للفيلم كعمل فنى، غياب السينما الناطقة للمخرجين، مع مكانة جريفيث، ستروهايم ومورناو. يعد غروب شمس بوليفار وجهه نظر مهاجر لهوليوود لمكان غريب وليس بجنة. ومع ذلك فجزء من هذه الغرابة أيضا يكمن في ميزة أحضرها معه وايلدر من أوربا الوسطى، وهى الجاذبية العاطفية للخوف والموت. لقد تحفظ على السياسة الكلية لقوطية هوليوود. وكان ذلك تجنب مخاطر العبودية القاسية للمساكن المعتاد عليها الأراضى ريبريتان Ruritanian البعيدة حيث مسرح / مكان

الاستديو والأراضى الخلفية الملحقة به. لقد عاين وايلدر المنزل القوطى في غروب شمس بوليفار، مستخدما مكانا خارجيا له منزلا ـ في ـ مستعمرة إسبانية للوس أنجلوس في العشرينيات. لو أنه قد استورد الروح القوطية من أى مكان، فإنه أيضا قد أعاد القوطى إلى موطنه. فالموقع واقعى. إنها هوليوود وليست ريرتانيا. ذلك قوطى.

ثقافة هوليوود، نفقاتها، مفاهيمها، مشاريعها، صفقاتها، كل ذلك ذو حضور سرمدى حيث كل شىء لابد أن يكون الآن. إنه فقط التليفزيون الذي يحفظ ماضى هوليوود حيا بالعروض المتكررة للأفلام القديمة التي لا يمكن إعادة عرضها (سينمائيا) أبدا. في عصر ما قبل جهاز التليفزيون قام فيلم غروب شمس بوليفار بتذكير هوليوود بماضيها الحالى ويذكر أمريكا أيضا بماضيها الأوربى. وقد قامت نورما سوانسون بمزج الاثنين : تاريخ هوليوود الخاص بنجم السينما الصامتة المنسى، الإرث الأوربي للظل والتشويه، العبودية ومنزل الموت.

ويكمن في هذا المزج نجاح الفيلم المذهل. توحد سوانسون صورة مغوية الرجال Vamp مع صورة مصاص الدماء (المبتز) وتوضحهما معا مرة أخرى عندما تقوم السينما التجارية/الشعبية بتنحيتها جانبا. إنها لا تعد فقط ممثلة عصر الإغراء، بل إنها ليست ميتة أيضا، أنها النجمة الآفلة التي تعيش في منتصف العمر في وهم نظام النجوم، منزلها الضريح الكبير لاحتفال ما بعد الحياة، متحف نرجسى محتشد بصور فوتوغرافية وبتذكارات صورة النجم. في ميثولوجيا هوليوود إنها نجمة تولد. في فيلم وايلدر النجمة لم تمت. لقد رفضت ببساطة أن تموت. ماتت عائلتها، وما تزال هى تحيا. فور وصوله يشاهد جوى جيليز Joe Gilles (هولدن ـ Holden) مقبرة دفن التي تستدعى تابوت نوسفراتو ميرناو. زوجها السابق ماكس فون مايرلنج (إيريك فون ستروهايم Eric Von stroheim )، هو الآن الخادم الأمين فيما بعد الموت، يقوم على نحو احتفالى بدفن الشمبانزى الذي كان طفلهما الوحيد ليلا وذلك في أرض المنزل.

تنظر نورما، ترتدى السواد، مع إضاءة المشهد بالشموع بينما يهبط التابوت في مقبرته بالغة الصغر. لقد أصبحت العائلة الغائبة ملحقا جروتسكيا لنظام النجوم الغائب.

يعد فون ستروهايم أيضا، بطبيعة الحال، مقابسة pastiche قاسية ذاتية، كمقلد ساخر كمخرج أفلام صامتة منس يقع هو نفسه في مزاوجة وقحة لسيرة ذاتية قوطية.

الانقسام عند نورما تزاوج doubled أيضا عن الانقسام بينها وبين كاتبة سيناريو شابه تقع في حب جيليز، الفتاة المستقلة التي تنمو وسط عائلة سينمائية تعيش قرب ملحق الاستديو وتقوم الآن بتغيير كتابتها إلى نوع من الميلودراما الأخلاقية التي تبدو إنها تعضد أسر جوى. هى شابة، متفائلة وبريئة، صفقة إنقاذ نموذجية لهوليوود، بالنسبة لكاتب سيناريو ساخر Cynical ساء حاله المالى. باستثناء ذلك فإن وايدر لم يكن ليسمح لنفس فيلمه أن ينتهى نهاية متفائلة على نفس النحو الواضح لفيلمها. فهو على نحو واضح يتوق إلى أن يجد من خلال شخصيته الهوليودية تطابقا امريكيا في فيلم متين الصنع well-made، محكم، عملى، ظريف وجماهيرى. وهو في ذلك قد نجح بطبيعة الحال الى حد كبير عن فريتز لانج Fritz lang الذي لم يستطع إطلاقا أن يبارى إنجازاته في السينما الألمانية. ومع ذلك فإن الجانب القاتم لإرث وايدر يتضح هنا، ذلك الأرث الأوربى الذي لم يستطع أبدا الفرار منه تماما. تقايض ذاته البديلة جوى جيليز بحياته من أجل الإذعان للإغراء الرمزى للموت المتجسد. . personified شخصية سوانسوان، بعينيها الثاقبتين، بنشوتها ـ مثلما هو حال، حركاتها، بصوتها المتعصب، وأصابع مصاصى الدماء، له هالة تعبيرية لا تستطيع أى ميلودراما جادة وعفية أن تضاهيها أبدا. أما جيليز، فعلاقة الحب ليست مجرد افتتان العقل الباطن بالموت إنما افتتان واعٍ مع شذا نظام النجوم ما يزال يحيا، غير قابل للإفناء. على العكس بالنسبة لنورما، فجوى ليس مجرد عشيق مبتز ولد عابث تستخدمه في كتابة اسمها ضمن تاريخ الشاشة. شبابه يقويها، ويساند أوهامها، ولذلك تذهب تلك العلاقة الغريبة على كلا الجانبين إلى أبعد من مجرد النفعية في إغوائه نورما. تصبح باختصار ما تتظاهر بأنها تذكر دائما أنها تحيا مرة أخرى شذى نظام الاستديو البائد أكثر مما تفعله كاملة في عالمها الخاص، لذلك فحتى رفض دى ميل de Mille الجذري لعودتها يحرفها. فهي في خيالها ما تزال النجمة التي كانت.

يعد «السيدة من شنغهاي» ـ ١٩٤٨ ـ أداء انعكاسيا هوليووديا عظيماً آخر لنظام النجم في تلك الفترة، على نحو متساوٍ قاتم ولاذع. نظام النجم هنا مخفى، غير مكشوف. ريتا هيوارث Rita Hayworth جمال صاعد لأعلى في عالم الثراء التافه، زوجة واهنة أكثر مما تعد ممثلة واهنة. لقد بزغ «السيدة من شنغهاي» دون ـ اقتفاء ـ آثار. في صنع الفيلم كان ويلز فقط مدركا تماما للقفزة المشهدية المثيرة داخل شهرة هوليوود لزوجته الغريبة. ومع ذلك وعلى نحو غير مماثل لوايلدر أتيحت لويلز

فرص عديدة لثيمته الفريدة. لقد حاكى على نحو ساخر الدوافع الملزمة للسرد الخطى وعلى نحو قاس أخذ يفكك deco nstructs عطر النجمية (نظام النجم). كلاهما هناك، كصور متحركة يمكن معالجتها بأى طريقة يمكننا تمنيها. فلا عجب أن يكون آخر أفلام ويلز الهوليوودية الكبيرة. ومع ذلك فان تخوفات الاستديو المطوق «باغتياله» ريتا هيوارث هى أمور غير مبررة على نحو شاذ . كلما عظم الخط في سخرية والإبعاد البريختى زادت حدته كما أصبحت صورتها أكثر فاعلية. وكما رأينا بالفعل، فان ازدياد النظرة الرجالية في هذا الفيلم تسير إلى مدى أبعد من السخرية إلى واقع الظهور السريالى الأول للممثل. كلما زادت النظرة المشتركة الاضطرارية، كلما زادت النظرة الأنثوية الأكثر خشونة وحتى الأكثر سهولة في نقدها، وهذا واقع لم يكن متغافلا عنه تماما عند هيتشكوك مع «شقراواته الباردات» في الخمسينيات. وفي محاولة لتقويض نظرة هيوارث، لجأ ويلز إلى تعضيدها. مثلما هو الحال في «غروب شمس بوليفار» يعتبر فيلم ويلز فيلما نادرا بالنسبة لأصل ـ الفيلم ـ الأسود حيث لا تتعثر النظرة الأنثوية خلال أى جرم سابق. حتى عند لحظة الموت في العرض المشهدى ذي الزاوية المنخفضة حيث تحاول هيوارث أن تنبش لها طريق في الأرض فإن النظرة تنتشر، مطاردة، يائسة وحتى على نحو كامل مؤثرة، متناقضة مع مصيرها. أنها موحية، متعصبة.

لتقويض الافتتان والرومانسية يستخدم ويلز عددا من الحيل، إعلانات الراديو على ظهر اليخت، جريسبى المشوش، أداء كوميديا لأغنية إلزا «لا تمسك بى، أرجوك» ونبوءته المحيرة عن المعركة النووية الفاصلة عند منحدرات أكابوبكو، عناق مايك وإلزا المشهور جدا عند أحواض السمك في سان فرنسيسكو الذي شاهده تلاميذ المدارس وهم يقهقهون ومصوراً في مواجهة الأحواض الزجاجية للسمك الضخم المفترس، منظر الاتهام في المسرح الصينى حيث الطقوس الغريبة للعرض على الخشبة تبعدنا عن ميلودراما مايك وإلزا في الصالة وأخيرا إطلاق الرصاص في صالة المرايا حيث كل رصاصة تكسر زجاجا وحيث تتشوه فيه صورة إلزا فتبدو كما لو كانت قد تم استبدالها بواحدة أخرى فتتشوه الصورة وتتطلب أن يطلق عليها رصاص فتفتت إلى قطع مرة أخرى. في مقاومة هجوم وحشود عالم ويلز، تصبح نظرة هيوارث أكثر وضوحا. وتأخذ الصورة في التألق، وويلز، بإخراجه mise-en-scene المعالج ببراعة وبوعى ذاتى، يخلق وهم النظرة المستقلة، كما لو أن شيئا ما خارج من صناعة الكاميرا. لكن نهاية إلزا الحقيقية، في لقطة مصيرية، بين كسرات الزجاج، يشوه سهولة مهاجمة الشخص غير الجدير بالصورة.

نفس التعرض للهجوم حاضر في حالة ـ جلوريا جراهام Gloria Grahame عند ظهورها في فيلم راى «في مكان موحش» in a lonely place ـ ١٩٥٠ ـ حالة متطابقة لمخرج هوليوودى يصنع فيلما مع زوجته الحالية الغربية، ومع ذلك فقد أخفى ذلك عن الاستوديو كي يضمن الإنتاج وأيضا، ربما كي يتجنب الرأى العام المعاكس الذي عانى منه ويلز. وبرغم ذلك، وعلى نحو صحيح منذ البداية، يتحرك ظهور جراهام من غموض الصورة والنظرة تجاه تعقيد الشخص. في فيلم هيوارث تصبح نظرة الشعور لوحة حية Tableau vivant بينما في فيلم جراهام تمتزج النظرة والشخصية في أداء طبيعى natuta listic. ويسجل ذلك انقطاعة حاسمة مع الإغواء الأنثوى للأربعينيات. في محاكمة بوجارت كان على جراهام أن تقيم محاكمة نفسية والتي هى اختبار للشخصية كان عليها أن تعبر خلال ثقافة الريبة إلى الجانب الآخر.

ونتيجة لذلك فإن بارانوية بوجارت لم تجد إطلاقاً مبرراً لها في أفعالها وتصبح تكهناً مرهوناً بأدائه الخاص.

وحده، عنفه الخاص قوى لديها شكوكها وعزمها على الاتصال «بالمجتمع القانوني» الذي وضعه تحت المراقبة. بريء، يتصرف كمذنب. يزداد شكها تجاهه، حتى تختل الثقة. أصبحت البراءة نسبية، لم تزل العلامة المريحة للخلاص مما كان عليه في السابق في ظل نظام الاستديو. ترفضه جراهام لأنها قد اعتبرته مسئولاً عن القتل، بسبب ظهور عنف مشاعره بعد حادث السيارة.

أصبح الاعتبار الأساسى ليس ما فعله وإنما ما يجب عليه فعله. هنا يعتبر راى رائداً للواقعية النفسية التي حفزت أفلام كازان Kazan، رايت Ritt، كرامر Kramer، وروسين Rossen في نفس الوقت، فإن العلاقة الأنثوية المثلية Lesbian المتضمنة بالفيلم: علاقة جراهام الصامتة بمدلكتها، مارتا، التي تؤدى خدماتها المقنعة إلى إبقاء انقطاع خطوبة جراهام السابقة، تدعم غموضاً محدداً تجاه دافع جراهام وتزود شكوك بوجارت على نحو تام.

وهكذا فالمسألة لم تحسم ولم تجف. ولن تعرف إطلاقاً سبب مكالمة مارتا التليفونية والعلاقة - بينهما - على شفا النهاية، وذلك ليس أبعد مما يعرفه بوجارت نفسه. يضيف سلوك جراهام هنا مسحة أساسية من الغموض.

تزعزع بوجارت هوامر انعكاسى، فهو يعكس صورة خوف Angst صانع أفلام موهوب في مدينة عدائية، يخشى الهجوم السياسى والعزلة الشخصية. لقد دعا كولكر Kolker سينما السبعينيات الأمريكية «بسينما الوحدة» لكن إذا كان المصطلح ينطبق على أى أحد فهو ينطبق على راى.

يستمر - المصطلح - في إيجاد تعبيره في فيلم «جونى جيتار» Johnny Giutar حيث يصبح حكاية - شعبية - سياسية تتوارى داخل معسكر غربى يمثل فيه النساء الأدوار الرئيسية وفي فيلم «ثائر بلا سبب» Rebel Without Couse حيث يتحول إلى الخلاص من السحر الرومانسى. وكلا الفيلمين بالألوان حيث ينتقلان بعيداً عن إحساس - الفيلم - الأسود للأعمال المبكرة. وفي غير النطاق انتقل الفيلم الأسود بعيداً عن الاستديوهات إلى أماكن التصوير الفعلية، حيث المبانى المقنطرة المتجردة والهياكل المعدنية لحقول البترول لفينيس Venice، كاليفورنيا في - فيلم - لمسة شر Touch of Evil أو الصخب والتهديد الطائش لوسط مدينة مانهاتن في فيلم الرائحة الحلوة للنجاح Sweet (1957) - Smell of Success. هنا تصقل بارانويا فترة المكارثية داخل حالات محددة للفساد، لخروج ذى النفوذ عن القانون داخل المؤسسات الأمريكية. يعتبر كلا الفيلمين شكلين من انتقام صانعى الأفلام ضد الخروج - الجريء عن القانون لحكم Huac التي كان لها تلك الصورة المزيفة عن الديمقراطية. ولم يزل - اللا - أبطال الرجال ضحايا لكن جائرين، شخصيات مؤسسة للشر، الصحفى المعوج، وضابط الشرطة المنحرف لقد خلقت أماكن التصوير - الفعلية - الجديدة أشكالاً جديدة للإخراج .Mise en Scene فقد طور ماكيندريتش Mackendrick ومدير تصويره جيمس ونج هو James Wong Howe، تكنيكات جديدة لملاحقة الخوف المرضى من الأماكن المغلقة سواء في أماكن - الداخلى أو الخارجى. فاستخدما عدسات اللقطات الأساسية الطويلة (المقربة) من أجل ضغط الزحام والمبانى، والعدسات الواسعة للقطات القريبة Close ups وذلك للاحتفاظ بالخلفيات باستمرار داخل الكادر. في اللقطات القريبة للملهى الليلى صورا لانكستر Lancaster إلى حد ما في إمامية كيرتس Curtis ضمن كل لقطتين وذلك كى يسيطر على الصورة. أكثر من هذا، فلقد جعل جيمس هونج لانكستر يتزود بعوينات كثيفة وصور من زاوية مرتفعة وذلك كى يعمق تجاويف العين ويحول الوجه إلى جمجمة. كفيلم من الأفلام الأولى التفصيلية - لأماكن تصوير مانهاتن، يمكن مقارنة فيلم ماكندريتش بفيلم رايت «حافة المدينة» Edge of The City لكن حرفياته أصبحت

أكثر تطوراً ومهدت الطريق للتكرير Reprise الأسود من جانب أفلام كلوت Klute، شوارع وضيعة Mean Streets وسائق التاكسى Taxi Driver حيث أضيف اللون كبعد جديد للخوف من الأماكن المغلقة وحيث أصبحت مانهاتن سجناً مفتوحا.

سينمائيًّا كان ويلز جريئاً جداً في «لمسة شر». بسرعة كاميراته، وبراعته الفنية غير المسبوقة في السينما الهوليودية، مصوراً المكان السينمائى في لغة الفيلم الأسود. ليس فقط لأن مدينته الحدودية لوس روبلز Los Robles هى مدينة لا تتطابق حدودها السياسية إطلاقاً بعد اللقطة الافتتاحية للفيلم، فقد كسر ويلز إحساسنا بالمكان لكل طابع خاص من صورة الزمن - المكان عنده، مستغنياً عن اللقطات الرئيسية، لقطات رد الفعل، والتأطير الثابت. ونادرا ما تتقارب كاميرته المركزة عند وجهة نظر أى أحد محدد. فلها حياتها الخاصة متجنبة المنظور من أجل الحركة الدائبة، في نفس الوقت محاكيه - ببراعة - الحركة الإنسانية لكن نادراً ما تحاول محاكاة نظرة العين الإنسانية. يحاور القطع ما بين المبالغات والإدراكات الحسية، اللقطات البعيدة واللقطات القريبة في الزوايا المنخفضة والزوايا المرتفعة، المناظر المتأملة مع المونتاج اللاهث. فالعالم الويلزى هو بكلماته «متاهة» لكنها هنا تعنى الخوف المرضى من الأماكن المفتوحة Agora Phobic فبدلاً من الخوف المرضى من الأماكن المغلقة لاستديو - الفيلم - الأسود يقدم - عالم ويلز - توترات المكان غير المحدود في حالة ظلام، ظلام بضوء خافت جداً لدرجة إننا نفقد إحساسنا بالاتجاه. وليس هناك حدود قابلة للتطابق بين البلاد، بين الضوء والظلمة، الخير والشر. تعد الرؤية - البصرية - الديستوبية لويلز نقيضاً لمركب جون فورد John Ford الذي كان شديد الإعجاب به. بدلاً من الفخامة الملحمية Epic لمنظر البرية حيث تفحص العين الأفق بدقة، هنا المشاهد يصير في خريف دائم. فمجال الرؤية منغمر في نصف ضوء وظل لكنه أبدا لا يقف ساكناً كى يقدم عزاء الإدراك البسيط. فنحن لن نعرف أبداً أين نحن على الإطلاق ولهذا السبب فإنه لأمر مفارق للغاية أن يستخدم هيس Heath لمسة شر كمثل هام للسرد الكلاسيكى الهوليودى وذلك في سيميولوجيته عن السينما(٧) الملامح الأساسية لمثل هذا السرد الذي يطابق بنية هيس - الإغلاق، الاقتصاد الوضوح، غرزة التوليف يتم تأطيرها ابتداءً عبر الزاوية - المعاكسة، ولقطات وجهة النظر- كل ذلك، في الواقع، وعلى نحو فعال يتم تقويضه عن طريق إخراج ويلز المدمر. يتجاهل هيس اعتراض الاستديو الواضح على الفيلم بسبب مثل هذا التدمير.

يعتبر الصراع جزءًا حيوياً من تاريخ الفيلم. لم يقم ويلز بالضبط التحريرى (التوليفى / Editorial) على الفيلم، في عام ١٩٥٨ قامت شركة يونيفرسال Universal بعرض نسخة من الفيلم مدتها ٩٣ دقيقة مع توزيع محدود لها. ولسنا في حاجة للقول بأنه لم يحقق نجاحاً تجارياً. ثم طار الفيلم مع عرض فقط إلى معرض بروكسل الدولى عام ١٩٥٨ ثم عرض بعد ذلك بعامين في باريس. لم يكن حتى عام ١٩٧٥ ان تم كشف النقاب عن نسخة ارشيفية من الفيلم شديدة التوافق مع مقاصد ويلز. (٨) وتعد هذه الاقحامات على هذا القطع، التي لم يكن ويلز بقادر على منعها، هى خلاصة لقطات «الوضوح» في محاولة لتقديم خط حبكة أكثر بساطة، وموضحة تشوش الاستديو إزاء المادة الخام التي قام بتوليفها لغرض العرض العام.

وبرغم أى شيء فقد أصبح الفيلم نقطة الانطلاق للتحول الخاص بالسينما الأمريكية في السبعينيات. يعتبر حديث هيس عن السرد الويلزى كـ«فضاء حيث تدور الأمور على أعقابها قليلاً» وعن «لعب عفوى» (حر) خلال إطاره الخاص منمطاً، كما لو كانت هذه الأشياء حريات هشة لمحدث نعمة ثقافي يدعى أنه مبدع فيلمها الخاص (٩) لا يوجد أحد في تلك الفترة في هوليوود يستطيع صنع هذا الفيلم. فلو لم يكن ويلز لما كان يمكن لهذا الفيلم أن يوجد، ولا كان الأساس للتحول الحديث للسرد الكلاسيكى أن يوجد.

يكمن الخلل المعيب في تحليل هيس في اقترابه الحرفي Literal من الفيلم، ذلك الاقتراب الذي يتجاهل قسوة والوعى - الذاتى المحاكاة الساخرة بالتقليد الكلاسيكى. إنه يوضح أن السرد يبدأ وينتهى بقبلة فارجاس مع زوجته، لكن الدفع الأساسى للفيلم هو في تفكيك Deconstruct نفس هذا التقليد للإغلاق، للنهاية كعودة إلى البداية.

تعد الافتتاحية بالقبلة الأولى هو الزرع للقنبلة الذي يقاطع انفجارها القبلة. والحاشية بالقبلة الأخيرة هى قتل كوينلان Quinlan، ينتقل الفيلم من نقطة العقدة الرومانسية الزائفة إلى المأساة الجروتسيكية غير المتناغمة عندما يطلق مينسيز Menzies النار على كونيلان عبر المؤثر الصوتى لصوته الخاص على شريط التسجيل منكراً فيه إنه قد قام بخيانته. التشوشات المكانية والسمعية للمشهد الأخير بعد مغادرة مايك وسوزان ترجع صدى تداخلات الصوت قبل القبلة حيث يتبع

فارجاس خطى كونيلان وميتريز على الجسر، وذلك بإيقاف شريط التسجيل عندما يخوض في المياه تحته. يعتبر غطس كوينلان - ظهراً هى النهاية الحقيقية، فيصاب على نحو محتوم، من ضفة النهر إلى داخل النهر وحكم تانيا Tanya الأخير عليه : لقد كان رجلاً نوعاً ما. ماذا يحدث ماذا ستقول عن الناس؟(١٠). على نحو أيقونى فارجاس، البطل، أضعف من كونيلان، الشرير، بينما سوزان، الزوجة الجديدة، أضعف من تانيا، المومس. إنهم جميعاً من السهل استئصالهم. يرى هيس السرد كتمرين لاستعادة بطلة ويلز المعرضة للخطر إلى النقاء والأمان خلالِ تأكيد القانون. «السرد» يوضح «يجب أن يعيد المرأة كأمر خير» (١١) لكن ويلز يسخر من فعالية القانون في كل جزء من الفيلم، وهى الثيمة التي عالجها بكآبة أكثر في «المحاكمة» The Trial عندما يشاهد المتفرج المعاصر الفيلم سيسأل جراندى Grandi المتنصل الضعيف لعصابة الاغتصاب وسيقرأ ما وراء الاختفاء The Fade إلى الظلمة إلى ظهورها الفعلى أثناء بحث فارجاس عن ملفات في الصناديق السابقة لكونيلان في الأرشيف المترب. سيستجوب شوراترSchwartz في تأكيده بأنه قد أقر بالقتل مثل كل اعتراف مماثل تحت التعذيب فليس هناك أفضل من كونيلان في زرع دليل زائف. ويمكن قراءة مرجعيات العقاقير المنحرفة على أنه أمر إضافي جداً، وخطاب سوزان على إنه عنصرى ولا يمكن استعادته Irrecuperable. وبدلاً من استعادة-القانون، واستعادة البطلة، يحطم الفيلم القانون ويفسد البطلة. أبنية الفيلم تقوم على تلك التي تخص المنحرف والظالم. يعكس الاثنان كل منهما الأخر، ويفوقان رمز القانون على الاستمرار ويزاوجان بين ما يشتمل عليه الفيلم. في أمريكا الحديثة، فإن المنحرف والظالم، عند ويلز، لن يختفيا أبداً. فالحالة السوية تحتاجها طالما إنهما بمنأى عن الأنظار. ومع ذلك فعندما يدخلان عنوة، كما حدث في الفيلم، فلا حماية لهما.

لقد مهدت أفلام ويلز وماكندريتش الطريق للأفلام السوداء في السبعينيات. فرؤيتها البصرية توضح الدرك الأسفل للجنسية الرجولية حيث دور الإغواء الأنثوى زائد عن الحاجة. وهنا يبرز بديلان. فالنساء هامشيات في كثير من أفلام تلك الفترة مثل مذكرات هاسكل(١٢) Haskell Notes أو أيضا، بطريقة أكثر درامية، أنهن تشتركن بطريقة جديدة كضحايا ممكنة لاستبداد الرجل الذي ليس له حدود. ففى فيلم «الحى الصيني»- China Town - 1974 يكتشف جاك نيكلسون Jack Nicholson البائس أن فاى دوناواى Faye Dunaway وأختها / ابنتها هن ضحايا سفاح

القربى المفزع من جانب Noah Cross المحمى من قبل موظفى الحى الفاسدين تحت تأثير روايته. في فيلم سائق التاكسى - 1976 - تعتبر جودى فوستر Jodie Foster كصبية مومس، ضحية استبداد مزدوج، أحدهما من جانب روبرت دى نيرو Robert De Niro المهووس جنسياً بها، والآخر من جانب قوادها المتوحش هارفي كيتل Harvey Keitel والذي هو في علاقة مزاوجة جنسية مع دى نيرو. في فيلم «المحادثة» يقوم هارى كايول Harry Caul (جين هاكمان Gene Hackmann بتجنيب فتاته آن (سيندى وليامز) في استحواذ متواصل له مع مراقبة تكنولوجية باستثناء فترة وجيزة عندما تماثل بارانويته بينها وبين النساء اللاتى يقوم بوخزهن بالسلك الكهربى. أما في فيلم «من خلال منظور مختلف» The Para llex view يضع الصحفى وارن بيتى Warren Beatty فتاته في مرتبة تالية لرحلته داخل البارانويا السياسية، حيث يقوم بتزييف دور القاتل المحترف الذي كان يزمع أن يكشفه كقاتل لأحد مرشحي الرئاسة.

أما وقد اختفى الإغواء الأنثوي، فإن الدور البطولى Fall guy قد تغير. فقد أصبح ضعيفاً، ومثيراً للضحك كى يكون جذاباً ـ لاحظ نيكلسون في الحى الصينى ـ أو شديداً واستحوذياً، مثل بيتى في من خلال منظور مختلف. لقد أزيح إما عن طريق هيراركى - أب - فاسد (هانك كونيلان. هنسيكر، كروس) أو بسلطة متحدة مجهولة. أو على العكس، عن طريق رجل منعزل خطر (ترافيس بيكل، هارى كايول). لقد أزيح، إذا جاز، بتطرفات سلطة الرجل - كنظام أبوى خالص أو هامشية خالصة. علاوة على ذلك وفي نفس الوقت فإنه لا يستطيع تجنب التعقيد في النظام.

يتشارك كل من نيكلسون وهاكمان معرفة - الانحرافات للنظام من خلال عملهما السابق، ثم إن العادات القديمة تموت بصعوبة. في هذا السياق فإن الفيلم الأسود ذا البارانويا السياسية يتمازج مع الأسود والأبيض إنه ترافيس بيكل عندما يتماثل مع الرسالة الشعبية في حملة سياسى اعتزم على اغتياله، شبيه جداً بـ لى هارفي أوزوالد مع جون. ف. كنيدى.

تماماً كما أشار باركر Barker، فهذه الإعادة للعمل بالالتباسات الأخلاقية لفيلم الأربعينيات الأسود توحد الإرث الحديث للسينما الأوروبية الحديثة مع التشاؤمية السياسية للفترة الفيتنامية (١٣). إنه في هذا السياق أقرب إلى خياليات «توما» بيتكون Thomas Pynchon، روبرت ستون Robert

Stone أو دون ديلليو Don Delillo التي تحث على البارانويا المتبادلة للتطرف السياسى، وهو أبعد عن التأكيدات العصبية الحادة لرواية الجريمة المثيرة المبكرة .

في كل إخراجه المثير فإن فيلم أوليفرستون .Oliver Stone عن J.F.K جون. ف. كيندى يعود إلى مزايا الميلودراما لما قبل حرب فيتنام، حيث يوجد انفصال واضح بين الأسود والأبيض، الخير والشر. تعتبر الحالة الميلودرامية للمخرج أوليفرستون فيلما حنينياً التي تبرز من خلال محقق جاد ولكنه هامشى ويؤدى - بالطبع - كيفين كوستنر، - Kevin Costner شخصية - جيم جاريسون ـ حتى ولو أن كوستنر هو الشخصية الأخلاقية لتلك الفترة، فإنه قد خرج من معطف روبرت ريدفورد Rebort Redford الذي أتقنها في السبعينيات. يجد الطابع الأخلاقى - لفيلم - ستون أصوله في آخر، أكثر في الارتباط التقليدى بالفيلم السياسى الأسود حيث يلعب باكولا Pakula أيضا دوراً هاماً. البديل للمعارضين ذات الجاذبية البارانوية، – شخصية - عادية جديدة تعيد صدى الأخلاقية القديمة لبطل الاستديو تشاهد في أفلامه كلوت ١٩١٧ Klute وكل رجال الرئيس ١٩٧٦ فها هو رجل أخلاقى بدون صفات خاصة. كمحقق - جون كلوت (دونالد سوازرلاند Donald Suthezland ) يعد خلاصة لرقة مدينة صغيرة. وكنسخ مصححة من كارل بيرنشتين وبوب وودهارد، يعد كل من داستين هوفمان وروبرت ريدفورد على درجة كافية. القوة داخل الروابط الاحترافية حيث يبدو أن جرائم ووترجيت لا تسمح بإغواءات أنثوية. برغم ذلك تظهر النساء كحلقات ضعيفة في سلسلة من الخفاء، سكرتيرات أكثر ميلاً للسقوط تحت طائلة التحقيق أكثر من الرجال الرؤساء الذين يحميهن، كما أن مستجوبيهن ليست لهم طبيعة خاصة خارج دور الاستجواب الذي يمنحه لهم الفيلم. في شخصية جون كلوت هناك شيء ما مثير جداً للقلق، الذي يعوض رقته السوية. فعلاقته مع برى دانيلز تسير في نفس الطريق كشركائه في تلك المدينة الصغيرة، الذين يبدو أن علاقاته مع برى Bree قد جسدت فكرتهم الخاصة عن الانحراف الجنسى في المدينة الفاسدة. فهو، بمعنى ما، نظيرهم، في خشية من الاستسلام لنفس إغراءات الإدراك المزيف، لكنه يصمد أمام الإغواء ويحاول أن يعيد الشهوانية إلى «العادية»، «عادية» تستطيع أن تصون ذاتها، مع ذلك، فقط عن طريق إيفاء الدين إلى القتلة والوعد المشكوك فيه بالحب. في كل هذه الأفلام لا يبدو الفساد إلى حد كبير نقيصة فردية طالما أن جوهر الشبكة المعقدة للمصالح في الملكية العامة والفساد

يعدان أشكالاً محترمة في الحياة العامة. كما أن التحرر واسع الانتشار إزاء اغتيالات كيندى، هزيمة في فيتنام وتدليس في ووترجيت، كل ذلك أخيراً قد نال جزاءه. فذو السلطة غير جدير بالثقة وتجرؤ السينما الأمريكية الآن على الإفصاح عن ذلك بطريقة صريحة.

أصبحت الظلمة للمرئية السوداء سياسية وبالتتابع أسطرت (من الأسطورة) هذه المرئية النسخ الجديدة للسياسات الجنسية. ولا يبدو ذلك في أى مكان بشكل جلى إلا في فيلم كلوت Klute، حيث تكافؤ (أضداده) الجنسى متمركز حول تاريخ السينما السوداء.

فهو يعيد تجسيد البطلة في مركز الفيلم الأسود. فهى تتملك شرك إغواء الأنثى ومكانة المرأة الضحية، لكن الأمر، في الواقع، لا هذا ولا ذاك. يقدم الفيلم أيضاً الانقسام الجديد في تشكيل الرجل، ذلك الانقسام بين الانحراف والعادى. على نقيض الرقة المخدرة، فإن كل الأمانى المنحرفة للعملاء المحترمين لبرى دانييل عولجت كعلامة على ضعفهم العام. فهم مسئولون ببساطة عن كونهم فاسدين. عندما تترنم برى في التليفون بـ «كل شىء ممكن» فإن ذلك بمثابة أمر نيتشوى Nietzschean لعملائها - واجب الدفع كى يستمعوا إلى صوت الأنثى المغوى، إنه تحذير لا يجد مبرره فقط في اللذة الجنسية إنما في كل أشكال الأداء الأخرى. لأن قوة صوتها والنظرة البادية عليها هما على نحو بارز نرجسيتان. وهى كممثلة - موديل عاطلة لا تجد فرصة كى تؤدى على مسرح أو في مواجهة الكاميرا، فهى تؤدى على نحو رائع مع عملائها. فطقوس عملها هى على نحو رفيع مسرحية، وتستطيع أن تنعم، بمجدها الموسوم عن طريق صورتها الإغرائية. وهى تعد امرأة نفسها الخاصة لكن زياراتها إلى تلك المرأة الخجولة Shrink تخبرنا ببعض الأشياء أيضاً. فلابد أن تكون عفوية وواثقة من نفسها، لكنها أيضا حساسة، سلعة تعرض نفسها للخطر بتلبية ملذات رغبات الرجال وبنطق الكلمات التي يريدون سماعها. القوة على الاستمالة هى قوة مضادة حقيقية غير إنها في النهاية تجميلية. فقوة الرجل لا تهزم إطلاقاً. إنها تظل مزعزعة وخطرة.

ظلت الأفلام السوداء جزءًا من نقاط ضعف الأسطورة الأمريكية، فهى تظهر تقلبات البحر في العلاقات الاجتماعية على نحو أكثر فعالية من أغلب أنواع الأفلام. فهى تواصل استكمال الغياب الواضح في النفسية الأمريكية(١٤) تنبثق القوة الفائقة لأداء كاتلين ترنر Kathleen Turner في فيلم

«حرارة الجسد» من رفضها لإظهار الضعف، متلبسة بالتأمر، أو أن تكشف أى نوع من الذنب. فتظل على نحو قلق هادئة ورابطة الجأش بينما وليم هارت يصبح في حالة اهتياج أكثر فأكثر، مقدما كل الآثام المعتاد رؤيتها كحكر خاص بالذكر بسرية كاملة مما يقوى من قوتها الشهوانية. أخيراً بينما يذبل هارث في سجن فلوريدا عقاباً على خطاياه، تبقى وحدها مع ثروة زوجها المقتول في جنوب أمريكا. النهاية السعيدة المبكرة حيث رغبة وجريمة الأنثى لابد أن يعاقبا.

نحس بصدق، ونحن نشاهد فيلم كاسدان Kasdan، بأن عقاب المرأة قد فقد طابعه الأسطوري. لكن هناك شيئاً ما أضافه إلى ذلك. إن تيرنر تعد أفضل من هارت في ذلك الذي يعد تقليدياً لعبة رجل. وهى تدرك ذلك، فحسب كلماتها، «المعرفة سلطة» وهى تؤدى طبقاً لذلك، ليس بمحاكاة أبطالها الذكور بل خارجة عن تحديدها الخاص لمصلحتها الخاصة. خصمها الحقيقى ليس هارت ولا زوجها إنما صنوها الخاص Double، ماريان، الشبيهة الساحرة التي يظنها هارت هى نفسها أمام حديقة منزلها بفلوريدا، والتي تنتحل اسمها كى تغطى على جرائمها الماضية من مدلول شخصيتها هى ذاتها تؤكد شخصية الصنو. فهى قد أصبحت الآخر الجنس التي يصعب الاستيلاء عليها، التي يصعب هزيمتها Conquered - وهو المصطلح - بحق - الذي لا يزال له مدلولاً جنسياً هنا - أو رشوتها أو معاقبتها. قوة المرأة الشهوانية والسياسية معاً، ترفض أن تتلاشى. قوة لا يمكن عزلها أو التعزيم عليها.

نقطة التحول التي يوحى بها «حرارة الجسد» تنذر ببعض التغيرات المثيرة على مستوى الشكل. في فيلم «الأرملة السوداء» Black Widow لرافلسون Rafeleson تيريزا راسل Theresa Russell أنثى مغوية تفترس أزواجًا عديدين غير إنها يمكنها الارتباط فقط بواحدة من جنسها الخاص. ديبراوانجر Dera Winger المحقق هنا، بدلاً من التنصل من الأثمة الجميلة التي تطارده على نحو ممسوس، يقع عرضا في حبها. في فيلم «بحر الغرام» -1989- Sea of Love محقق عاشق آخر، آل بانشينو Al Pacino، يتشكك في إلين باركين Ellen Barkin في القيام بقتل الرجال الذين تصادفهم أثناء - فترة - الإعلانات التي يعقدوها بجريدة نيويورك. باركين الأكثر حسية من تيرنر، تملك كل المتطلبات الجسدية للإغواء الأنثوى وحينما تغرى آل باتشينو المتشكك يصبح خوفه ورغبته غير منفصلين، رغبة مميتة لا يستطيع مقاومتها. بالإضافة إلى أن أم باركين مطلقة وامرأة عاملة تريد أن

تقتفى نفس آثارها في الحياة. فقوتها الجنسية لا تربط بدافع غامض، كما يتخيل باتشينو على نحو خاطئ إنه ببساطة التعبير الصريح عن لذتها الخاصة. وهنا يلعب الفيلم على التوقع الكلاسيكى للشكل، إغراء المرأة الغامضة الغادرة، ثم يجتزئ ذلك الجزء مع تفسير أكثر من مقبول وطبيعى.

يعد افتقاد الثقة هنا، شديد الحسم في كل القص الخاص - الفيلم - الأسود، فشلا ذريعاً لدور باتشينو وحده. فهو، وهى - الذي يسىء تمثل ذاته، فاشل في إخبارها بأن عاشقها الجديد محقق بوليس أيضاً يأمل في القبض عليها بسبب القتل.

في شذوذ فريد خاص بالبارانويا الذكورية، إظهار عكس ما يبطنه يتهمها على نحو سرى، يعد علامة على كل أفعاله. فهو المختلس - النظرات - الغامض والبارع الذي يسعده الحظ ويفوز بالرهان رغبة وشك لا ينفصلان. وفي الواقع فهو شديد التشكك في إلين باركين لدرجة تفتيشه في هوية زوجها الغريب، الذي يستجوب بالفعل دون الوصول إلى شىء.

أكثر مصدر أدبى فعالية في إنعاش أسلوب - الفيلم - الأسود هو دون شك جيم تومبسون Jim Thompson، الذي كان لرؤيته الوجودية عن افتقاد الثقة ورفض الاعتراف بأى مركز أخلاقى للحياة الأمريكية تأثيراً في معالجات ماجى جرينوالد Maggie Greenwald في Kill - Off، ستيفين فيرز Stephen Freass في «النصابون» The Griftess وجيمس فولى James Foley - في «بعد الظلام، حبيبى» After Dark, My Sweet

لا تثير الروايات الثلاث أعصاب القارئ برؤياتها الغامضة للعلاقة المركزية، والتي هي جزئيًّا أوديبية وجزئياً جرائمية، وذلك بين رجل صغير السن وامرأة كبيرة السن.

فراى في فيلم Kill - off هو خادم لزوجة طريحة الفراش وهى كبيرة السن بطريقة ملائمة كى تكون أمه، والذي كاد أبوها الخبيث أن يحطم حياة الناس في مدينة جيرس Jersey الصغيرة. في «النصابون» - 1989 - يرجع المجذاب جون كوساك John Cusack إلى آنيت بيننج Annette Bening إلى الشبه الفيزيقى بينها وبين أمه أنجيلكا هوستون Angelica Houston المعجبة بدورها بابنها النصاب كما هو منجذب إليها. الصلة - هنا - مرة أخرى بين الرغبة والجريمة غامضة، لكنها أيضاً أكثر وجودية، وأقل وظيفة للتآمر العميق من الحافز العرضى للقرارات الوقتية في إحداث الجريمة على

نحو فعال، والتي تبدو كل النهايات مفتوحة للاختيار يبدو - فيلم - بعد الظلام، حبيبى 1991 - هو الأكثر اكتمالاً من بين الرؤى الفيلمية لروايات تومبسون لأنه استطاع تكييف رؤيته الأخلاقية المحتشمة للعالم المعاصر بطريقة أكثر فعالية، هذا الزمن في جنوب شرق كاليفورنيا. مصوراً في مكان تصوير بالقرب من حافة الصحراء، إنه مترابط على نحو فائق. لقد استخدم مثل فيلم الحى الصينى ألوان المنظر الطبيعى كى يعطى إحساساً خارجياً للتآمر الأسود.

إنه - أى الفيلم - يخلص إلى حد بعيد في الاحتفاظ بعلاقة الرجل الصغير السن / المرأة الكبيرة السن شديدة الأهمية في عمل تومبسون. فاى (راشيل وارد Rachel War) لم تعد متزوجة وهى الآن أرملة تعيش وحيدة في منزل كبير منعزل بإحدى الضواحى محاطاً بمزرعة من النخلات الزاوية. هى في تحالف مع لص محلى تدعوه على نحو غامض نوعا ما، العم بد (بروس ديزن) للتخطيط لاختطاف طفل. الرجل اللابطل هو ملاكم سابق كوللى (جاسون باتريك Jason Patric) وقد تحول الآن لهائم في الصحراء وهو يستدعى - للذهن - شخصية فرانك شامبرز في رواية كين «ساعى البريد يدق الباب دائماً مرتين» The Postman always rings Twic وهى نفسها قد عالجها رافلسون كتآمر شهوانى أسود عام ١٩٨٢.

يستخدم فيلم فولى صوت كوللى - من الخارج ووجهة نظر بالرجوع للوراء كى يروى قصة. أول مقابلة مع فاى، توظيفها له كبستانى، والمؤامرة غير المتقنة للاختطاف التي تلت عدم الثقة بين باتريك، وارد وديرن. فلا أحد يعرف على وجه الدقة ماذا سيخطط الأخران في الحركة التالية.

العلاقة بين الجريمة والرغبة غير شفافة، مثلها مثل العلاقات المتصلة بنسب الأقرباء. فبد هو «عم» ووالد لسكولليس، وفاى هى الأخت الكبيرة ومحبوبته، تغيب علاقة غريزة الأم القوية، بينما حضور الطفل المختطف ضمن أهل البيت تعطى له الشخصية العابرة لابن متبنى «طفل» كوللى وفاى الحاضر في الحجرة المجاورة أثناء أول مشهد جنسى بينهما. فغياب الروابط والحدود البيولوجية يقيم علاقة غريبة بين الحضور الغائب للعائلة كمؤسسة والثقافة الأمريكية لفقدان الثقة، ثقة يسهل اختراقها، وكلية الوجود Ubiqutous المنزل الشفاف ذو السطح المفتوح بالقرب من «لامكان» No Where يصبح بعد عملية الاختطاف الملجأ لعائلة نووية عن طريق رباعى وجود إنسانى مقصر،

منعزل، مفتقد لليقين، قابل للتفجر الداخلى والذي من الصعب تحمل أن يكون هناك. لقطات الستديكام المتدفقة التي تتحرك خلال المداخل المفتوحة للحجرات الحسية/ المنفتحة Receptive تقطع الطريق على الأعراف الثابتة للحجرة المغلقة لأربعينيات - الفيلم - الأسود. برغم ذلك فإن الحركات ذاتها تشير إلى عدم يقين أخلاقى إلى قلق، وإلى افتقاد اليقين. عندما يرجع كوللى من مقطورته إلى المنزل بحثاً عن فاى في أول علاقة جنسية نهمة لهما تتابعه الكاميرا خلال كل غرف المنزل، تقاسمه توقعه وتصور غيابها في ذات الحركة، موضحة للمتفرج إنها قد غيرت رأيها وولت هاربة. تعد الصورة - هنا - مثلما الحال في «حرارة الجسد» وفي «بحر الحب» احتفالية أسطورية لمدى قوة المرأة المعاصرة على البقاء بعد زوال الثقافة الذكورية المتسمة بعدم اليقين والانتصار بشروطها الخاصة، الانتصار بدون التضحية بالرغبة. توحد الأفلام الثلاثة، بالإضافة إلى ما سبق، بين تهديد الحس الذكورى العظيم مع الاتزان الأنثوى العظيم، العالم الخطير جداً من نوع مرن جداً مع المرأة. وعلى نوع ممتع، توحد أيضاً تطرفات غير متشابهة من الإخراج السينمائى , Mise - en - Scene تتضمن - هذه الأفلام العديد من أكثر المناظر حسية في تاريخ - الفيلم - الأسود برغم ذلك فإنه تنسق بينها مع حضور الطفلة. الملتبسة. حيث إن الطفلة تعد بيولوجياً ابنة للمرأة، كما هو الحال في «بحر الحب»، فهى غالباً لا ترى، نائمة في حجرة أخرى أو في رعاية جدتها - لأمها - كلما ناءت العلاقة أكثر كلما تعمق الالتباس. في «حرارة الجسد»، تظل هيرز، بنت شقيق كاترين تيرينر الصغيرة، في المنزل بينما يخرج عمها. في أحد المساءات تستيقظ وتهبط الدرج كى تصبح شاهدة لا إرادية لفعل جنس ساخن (أو تحديداً - Fellatio كما يذكر المؤلف - المترجم) بين هارت وتيرنر بعد الوصول السرى لهارت. تعد هى الدليل المادى الوحيد على اجتماع الاثنين قبل مقتل الزوج.

في فيلم فولى يقوم الطفل المختطف، الذابل والمريض بالسكر، بإلقاء نظرة عليلة على ترداداته العديدة إزاء الثلاثين سواء قاموا بتسليمه (لذويه) انتظار الدية أو تركه حت يموت. في كل الإحالات تحدد نظرة الطفل المحاصر العلاقة الناضجة بين الجريمة والرغبة فتلك النظرة ليست نظرة رقيب خفى أخلاقى إلى الرغبة لكن استجوابا غير مباشر عما تؤدى إليه تلك الرغبة. بعبارة أخرى إنها تتوسط سؤالنا كمشاهدين عما تؤدى إليه الرغبة، وأمنيتنا غير المسلم بها بأن تتفرق - الرغبة - وبعيداً عن وهي بهذا المعني تراقب الصلة بين الرغبة والجريمة ولا تراقب الرغبة ذاتها. غير إنها تنكر اليوتوبيا

التحررية للشهوة كخلاص من الجريمة، كضمانة وهمية للجريمة الزائدة عن الحد في شئون القلب؟. ابتعدت حركة الثمانينيات عن الإغواء الأنثوى حيث يعتبر فيلم حرارة الجسد تكثيفاً لها، والذي ينتهى بتدمير المعنى الأصل للمصطلح، وحيث تحول دور المرأة، وحيث تصبح تبعية الزواج ثيمة منبوذة. عدم اليقين يصبح وجوديا، فالملامح لثقافة هشة وافرة حيث تغذى التآمر الجرائمى بدلاً من العكس بالعكس. إنها ليست مصادفة أن يقوم باتشينو بالتقاط باركين كجزء من عملية لدغ بوليسية محكمة حيث يتظاهر بكونه شخصاً ما لا يكونه.

ليست مصادفة أن هارت المحامى المثير جنسياً ولكن تعوذه الكفاءة اللازمة يتخصص في ذلك التأله الأمريكى لفقدان اليقين، دعاوى استغلال ثقة الموكل، وأن تيرنر تتخذه هدفاً لها كمكتمل الرجولية عندما تكتشف إنه موكل من قبل محامين آخرين ضد إفساد الإرادات. غياب اليقين في كل مكان تحت قناع مظهر خادع من مزاح عرضى وصداقة مؤقتة هنا يؤدى المؤسس إلى الشخصى ويعود إليه مرة أخرى.

عائلة «هارفي» الغائبة قد تحولت أيضا. فهناك أطفال بدون أب ونساء دون أطفال كما أن هناك أطفال كعشيرة بديلة؟ يعتبر الطفل المعطى في منزل الرغبة طفلا يشاهد المناظر الأولى غير إنه لا يعتبر النتاج البيولوجى لكلا العاشقين. ففى فيلم حرارة الجسد تعتبر بنت الأخت بلا أب. وفي فيلم «بحر الحب» تعد الابنة أيضا طفلة الزوج الغريب الذي يقتل العشاق الذين عاشروا زوجته السابقة. باتشينو أيضا مستغرق في عدم يقينه للرغبة الأنثوية، وهو يدرك ذلك فقط عندما كان على وشك التهجم عليه. في فيلم بعد الظلام، يا حبيبتى يقدم الطفل المختطف أثناء الرغبة التي تسبق اختطافه غير إنها تستكمل فقط بعده، على نحو غريب يغير وجهة نظرنا العادية تجاه البالغين كمخلوقات تحاول دائماً تهريب الأطفال من أجل ممارسة الجنس.

يحقق حضور الطفل البديل شيئاً نهائياً واحداً. إنه يحول فعل الرغبة إلى فعل ممكن الإدراك، ويذكرنا بمدى الاحتياج المشتهى للاثنين. لو أن هناك شهوة تؤدى لجريمة، فهناك أيضا شهوة تؤدى إلى ميلاد.

لو أن إعادة صنع - الفيلم - الأسود قد اعتمد باستمرار على ملء الفراغات التي تركها نظام

الاستديو، على تلك الأمور المسكوت عنها بوضوح منذ سنوات عديدة، فلابد أن نشعر بأننا قد وصلنا الآن إلى حد الاستنزاف أو الوفرة. فبالتأكيد كل شىء قد استكمل. الآن لقد شاهدنا كل شيء. لكن فيلم «طائر» - 1988 - Bird لكلينت إستوود Clint Eastwood بدراسته عن حياة شارلى باركر تذكرنا بأننا لم نشاهد كل شيء. لقد تجاهلت الأفلام السوداء للأربعينيات على نحو كامل السود الأمريكان، لكن إعادة الصنع قد فعلت ذلك على نحو متوازن. وحيثما كانوا يقومون بتحديد قسمات شخصية، كما في حالة ج. ا. بريستون، المخبر الأسود في حرارة الجسد، فقد كانوا مكرهين على الحفاظ على الأدوار. أما فيلم إيستوود، في نفس فترة تحدى مخرجين من أمثال سبايك لى Spike lee إيوزان بالسى Euzan Placy وشارلس بارينت Sharles Burntt لمؤسسة هوليوود، فإنه يذكرنا بما هو مفقود في الفترة المبكرة للتفرقة العنصرية وفترة حظر - بيع - المسكرات. إنه فيلم ارتجاعى Aretro - Movie تدور أحداثه أثناء الفترة السوداء، مروية من خلال الرجوع إلى الوراء Flash back باستخدام أسلوب - الفيلم - الأسود على نحو صارم. لكنه يتضمن في سوداويته، ربما لأول مرة، شيئاً ما يفصل صناع الفيلم البيض تجاهله، وهو الشك في - مسألة - الاصطبار . Pigmentation

لم يكن الأمر أن أحد الأمريكان - الأفارقة، فوريست وايتيكر Forest Whitaker ينال الدور الرئيسى. بل أيضا هذه الموسيقى الأمريكية - الأفريقية، المفتقدة على نحو واضح في الموسيقى التصويرية لشرائط الأفلام السوداء، تميز الثيمة كما تميز شريط الصوت.

فالفيلم عن باركر ولكنه أيضا عن - موسيقى - الجاز الحديث، موسيقى الجاز التي يستدعيها على نحو عابر ماكندريتش بإشراك رباعى شيكو هاملتون Chico Hamilton في فيلم الرائحة الحلوة للنجاح Sweet Smell of Success لكن التي تم طيها في عالم النسيان بشكل واسع في زمن - نظام - الاستديو باعتبارها أداة غير تجارية.

احتوت ظلمة الشوارع في «طائر» على تضمين مختلف، لأنه يستدعى شيئاً آخر مسكوت عنه في أفلام الأربعينيات.

لا يعد التهديد الأساسى لزواج باركر الانفعالى والمثير للقلق واحداً من هفواته الكثيرة، وذلك

كما توضح الميلودراما تقليديًا فالإغواء الأنثوى كحضور للأنثى قد انتهى أخيراً وحل محله شىء آخر مختلف جدا.

الإغواء الأنثوى مع «طائره» في ميعاد سرى في الظلام، في شوارع تذروها الرياح قد أصبح هنا الآن. إنه عدو الشهوة، ليس بإغرائها تقوم البودرة البيضاء بتدمير الموسيقى كما تدمر الرجل الذي يضعها. نفس النقطة تم معالجتها بطريقة مختلفة عند بول شرادر Paul Schrader عن حكاية خرافية لمانهاتن المعاصرة جداً في فيلم - Light Sleeper - 1992 وليام دافوى تاجر ذو نفوذ في سوق المخدرات ينوى أن يبدأ علاقته بزوجته السابقة من جديد بعد أن ركل كل منهما الإدمان، غير أنها ما تزال تعيق صفقاته المتواصلة. ومع ذلك ومثلما هو حال نساء الفيلم الأسود فإنها مازالت تتملق كى تضلل - برغم إنها لا تمثل الإغواء الأنثوي داخل الفيلم. يكتشف دافوى إلى حد الرعب إنها مازالت تسرق وإنه على نحو غير مقصود يمدها بالمخدرات التي تتسبب في وفاتها. الكوكايين هنا يمثل الإغواء الأنثوى. بطريقة معبرة على نحو سحرى تزيح البودرة البيضاء في كلا الفيلمين المرأة من الدور الإغرائى، لكن ربما وبإدراك متأخر في عصر ثقافة مخدرة Narco tic يجب أن نقول أن تلك الإزاحة هى على نحو اجتماعى مضبوطة جداً ومتأخرة طويلا.

لقد ماتت الخرافة. تحيا الخرافة.

# هوامش الكتاب

# الفصل الأول

١ - يتم التأكيد على الفيلم كخلاص فيزيقي للواقع فى الدراسة العامة لسيجفريد كريكاور عن السينما، نظرية الفيلم: لخلاص من الواقعية الفيزيقية (أكسفورد : مطبعة جامعة أكسفورد) .

٢- يتجاوز بيتر سلوتير دك «أدورنو» في إنجاز نقد نيتشوى واضح لألمانيا الحديثة التي تكرر ثقافتها المضادة نفسها فى أزمنة مختلفة قبل وبعد الاشتراكية القومية. «العقل الساخر» هو جهاز عقل مراقب. الذي يتلألأ أولاً فى ألمانيا فيمار ثم مرة أخرى فى ألمانيا الغربية فى أواخر الستينيات والسبعينيات. هنا يبدو العقل الساخر شديد الارتباط بالنظرية الحلقية عن «العودة الأبدية» لدرجة أنها تعمل عند تركيبة سلوتيرك التاريخية كمفهوم وأيضاً كموضوع يحدده المفهوم. انظر «مقدمة فى نقد العقل الساخر» (لندن. فيرسو ١٩٨٨). تتضمن جماليات أدورنو، مع ذلك، وجود الفن الحديث كإمكانية لحظة متكررة للمراقبة فى عصر الحداثة. يكتب أدورنو يبحث الفن الحديث عن تحاشى تكيف الفيتشية السحرية للعالم المتحرر (من السحر) بوسائله الخاصة للحظة السحرية ذاتها والتي هى سواد تام. عن طريق نفس وجود أعمالها الفنية يكمن شيء ما لا يوجد في الواقع . تيودور أدورنو، النظرية الجمالية (لندن. روتلدج ، كيجان بول، ١٩٨٤) في صفحة ٨٦ يرفض أدورنو الصورة المحاكاتية للفيلم كاستسلام كلى سهل لمتطلبات فساد عالم تجليات صناعة الثقافة . على العكس فلابد للفيلم الحديث الأصيل أن يحاول تجزئة الصورة المحاكية المسيطرة. لمزيد من الاطلاع على رفضه لكريكاور ومحاكاة الفيلم، انظر شفافيات داخل الفيلم وداخل صناعة الثقافة، مقدمة وتحرير ج،م. برنشتين (لندن: روتلدج ١٩٩١) .

٣ ـ تشارلس تايلور منابع الذات: صناعة الهوية الحديثة (كامبردج. مطبعة الجامعة . ١٩٨٩) صفحة ٤٩٦ .

٤ ـ يحلل مارتن جاى دراما النهايات المأساوية لمراجعات الفلسفة الفرنسية المحالية عند فرويد في «خيال التحليل النفسي وإمكانية التباكي» وفي حقول القوة بين التاريخ الفكري والنقد الثقافى . (لندن. روتلدج، ١٩٩٢) .

٥ ـ انظر ملاحظات جودار الحالية في مؤتمر معهد الفيلم البريطانى بلندن، «جان لوك جودار في حوار مع كولين مكابي» وذلك في دونكان بير ـ سينما أوربا (لندن. معهد الفيلم البريطانى. ١٩٩٢) .

٦ ـ انظر بيان أنتونيوني لمهرجان كان عام ١٩٥٩ عند عرض فيلم «المغامرة» الموجود داخل «بيانات بكتاب صناع الأفلام لصناعة السينما بقلم هارى. م. جيدلد» (بنجوين. ١٩٦٧).

٧ ـ بيير بوردو، علامة فارقة: النقد الاجتماعى لتقييم الذوق (لندن: روتلدج ٩٨٦) ص ١١٤ ـ ١١٦ تحاول

النظرة المكثفة لبوردو أن تفحص العلامة الفارقة الثقافية الرفيعة / الهابطة كى تظهر الفروق فى استخدام الرأسمال الثقافى ما بين الباريسين في مختلف الطبقات الاجتماعية . وعلى نحو مفارق تفشل نتائجه في أن تعطى إثباتا حاسما للتفرقة الواضحة بين السينما الفنية وتلك الجماهيرية .

٨ ـ سيمون دى بوفوار «الجنس الثاني» (هارموندس.بنجوين ١٩٩٠) .

٩ ـ انظر السفر الضخم الذى حرره إ. آن. كابلن. النساء في الفيلم الأسود (لندن. معهد الفيلم البريطانى . ١٩٨١) وأيضا مايكل وود. أمريكا فى السينما . (لندن. سيكر واريبرج ١٩٧٥) .

١٠ ـ يعلق ريفيت متحدثا عن شخصية ريفا المجهولة الاسم : «في هيروشيما تمر بتجربة صادقة». لقد ضربت بالقنبلة التى تفجر وعيها ومنذ تلك اللحظة كان عليها أن تبحث عن نفسها مرة أخرى وتعيد تكوين ذاتها. في نفس هذا السياق فإن هيروشيما يعاد أعمارها بعد التفجير النووى، إيمانويل ريفا في جيم هيللر في كراسات السينما، الخمسينيات (لندن روتلدج وكيجان بول ١٩٨٥).

١١ ـ موريس ميرلو بونتى . ظاهرية الإدراك الحسى (لندن: روتلدج ١٩٨٩). وأيضا «العين والعقل» في أولوية الإدراك (إيفانستون مطبوعات جامعة ويست ويسترن ١٩٦٤).

١٢ ـ فيفيان سوبشاك. مكان العين: ظاهرية خبرة الفيلم (بيركللى مطبوعات جامعة كاليفورنيا ـ ١٩٩٢).

١٣ ـ لمناقشة الظهور الحداثي. انظر تايلور، منابع الذات وأيضا جون أور صناعة القرن العشرين ، الرواية. (لندن مكميلان ـ ١٩٨٧).

١٤ ـ أنتوني جيدن، الحداثة وهوية الذات والذات والمجتمع في العصر الحديث المتأخر (كامبردج: مطبعة بوليتى ١٩٩١).

١٥ ـ انظر، على سبيل المثال، تحليل كازابلانكا عند أمبرتو إيكو، اسفار فيما بعد الواقع (لندن: بيكادور ١٩٨٧) من ص ١٩٧ حتى ٢١١ يتعامل إيكو مع القراءة المزدوجة كمثال لصعود فيلم ـ جماهيرى لمكانه «معبود» ما بين المثقفين يجب التذكرة بأنه من خلال هذا يتشكل ما يعد نقطة أساسية لرؤية إيكو عن ما بعد الحداثي كـ «ما بين النص» وقراءة الوعي الذاتي للجماهيري ، وموقفه الخاص يعد متكافئا . يكتب إيكو عام ١٩٨٤ : «سوف يكون يوماً محزنا عندما يقرأ جمهور بارع الكازابلانكا كما استوعبها مايكل كيرتس، يعد قراءته لكالفينو وبارت . لكن يبدو أن هذا اليوم وشيك الحدوث» ص ١١٢. هذا اليوم سيأتى . من الجدير ملاحظة أن مديح الوعي الذاتي لعبادة السينما الأمريكية تأصل بين الحداثين الجدد، خاصة نقاد كراسات السينما الذين أصبحوا فيما بعد مخرجي الموجة الجديدة الفرنسية. انظر ـ على سبيل المثال ملف الكراسات عن نيكولاس راى ـ مجلة كراسات السينما : الخمسينيات ص ٢٦ ـ ١٠٤ .

١٦ ـ روبيرت راى نزعة محددة للسينما الهوليودية من ١٩٣٠ حتى ١٩٨٠ . برينستون ـ مطبوعات جامعة برنستون ١٩٨٥) ص ٥٣ حتى ١٢٩.

## الفصل الثانى

١ ـ استخدام رايموند وليامز مصطلح «بنية الشعور» كى يشير تماما إلى بناء وثائقى لطرق التفكير والشعور في فترات تاريخية محددة . انظر الثورة الطويلة (هارموند زورت/ بنجوين ١٩٧٥) ص ٦٤ ـ ٧٨ ثم امتد بعد ذلك إلى الأشكال الأدبية للشعور. يحدد وليامز ابنية الشعور كـ «معانى وقيم كما يعايشوا ويحسوا بهمة والعلاقة بينها وبين المعتقدات الشكلية والصياغية تعتبر فى الممارسة متنوعة». الماركسية والأدب (اكسفورد : مطبوعات جامعة اكسفورد ١٩٧٧) .

٢ ـ انظر ستيفان كيرن ، ثقافة الزمن والمكان: ١٨٨٠ ـ ١٩١٨ (لندن ويد تفيلد ونيكلسون ١٩٨٣) أيضا راندال. ستيفنسون الروائى الحداثى (هيميل همستيد هارفستر ١٩٩٢) .

٣ ـ جون أور تراجيكوميدى والثقافة المعاصرة (لندن مكميلان ١٩٩١).

٤ ـ ستانلى كافيل . «السعى وراء السعادة» الكوميديا الهوليوودية للزواج . (كامبردج. ماس. مطبوعات جامعة هارفارد ١٩٨١) .

٥ ـ انظر المقال الافتتاحى لفرانك كيرمود عن الثنائية التاريخية للحداثة، الحداثيات في بير جونزى (لندن مكميلان ١٩٦٨).

٦ ـ عن الحداثة والطليعة . انظر مقالات الـ نيوليفت ريفيوس لبيرى اندرسون «الحداثة والثورة» ١٩٨٤ وتيرى إيجلتون «الراسمالية، الحداثة، وما بعد الحداثة» إيجلتون محق هنا عندما يشير إلى أن مقايسة ما بعد الحداثى لم تتعد محاكاة متكيفة.. للطليعة الثورية لـ ١٩١٧، لكن الانسحاب هو إلى حد ما حنينى . إنه يستسلم كثيرا لادعاء ما بعد الحداثى بتجميل (عن جمالى) الجديد، ويخفى على نحو عارٍ الازدراء الكاسح للحداثى الجديد ، الازدراء الذى بدونه لابد أن يدرك مؤلفه الأهمية الحيوية لانتشار الحداثى الجديد داخل ما بعد الحداثى .

٧ ـ يناقش كريستوفر لاسن ابتعاث النرجسية داخل الثقافة المعاصرة المنجزة وذلك في «ثقافة النرجسية» (لندن: اباكوس ١٩٨٠) صفحات ٧١ ـ ٩٠ من المحتمل أن يكون أفضل مناقشة «لسقط المتاع» هى لأدورنو. انظر «النظرية الجمالية» حيث يرى على نحو حاسم أن سقط المتاع ليس ظاهرة على نحو نقى بل إنه طفيل مزدهر داخل الفن الحديث . «فسقط المتاع هو فن لا يستطيع، أو لا يريد معاملته على نحو جاد، بينما ـ في ذات الوقت ، من خلال ظهوره، يفترض جدة جمالية» ، ص ٤٣٥ . هكذا من العبث تحديد خط رفيع بين ما يكون فنا وبين الهراء الحميمى . ص ٣٤٠ . الما بعد حداثى كما حدده إيكو يظهر بحدة أقرب إلى سقط المتاع كما يحدده أدورنو. انظر أيضا ماتيه كالينسكيو «وجوه الحداثة» : الطليعة، الانحطاط ، سقط المتاع (بلوو منتجتون: جامعة انديان ١٩٧٧).

٨ - جيل ديليوز سينما : الصورة ـ الزمن (لندن. مطبوعات اثلونى ١٩٨٩).

٩ ـ بيير سورلين. السينمات الأوربية: المجتمعات الأوربية ١٩٣٠ ـ ١٩٩٠ (لندن: روتلدج ١٩٩١).

١٠ ـ فى التشاؤم الثقافي للعصر الذري. انظر جوى بالى ، التشاؤم (لندن. روتلدح ١٩٨٩) .

١١ ـ كريستيان ميتز ، لغة الفيلم (أكسفورد : جامعة أكسفورد ١٩٧٤).

١٢ ـ المصدر السابق ص ١٩٤ .

١٣ ـ سينما (١) . الصورة ـ الحركة (لندن: مطبعة اثالة نى ١٩٨٦).

١٤ ـ أندريه بازان، ما هي السينما؟ (بيركلى : مطبوعات جامعة كاليفورنيا ١٩٦٧).

١٥ ـ لمزيد من التحليل المسهب لصور ويلز للمعالجة الحداثية الجديدة لرواية كافكا. انظر جون أور محاكمة أورسون ويلز في سينما والرواية أجواء جديدة للمعالجة الأدبية، ١٩٥٠ ـ ١٩٩٠ لجون اور وس . نيكلسون (ادنبيروه: مطبوعات جامعة ادنبروه ١٩٩٢).

١٦ ـ انظر بيتر كوهى، سينما أورسون ويلز (نيويورك : مطبوعات داكوبا ١٩٨٣).

## الفصل الثالث

١ـ باول كويتس، القصة والانعكاس الضائع (لندن: فيرسو ١٩٨٥).

٢ ـ يمشط هيدجر في محاضراته عام ١٩٣٥ وعلى نحو ممتاز الجمالية النيتشوية التي تربط بين العمل الفنى الحديث وإدارة القوة المبدعة. تتلاءم الطبيعية الجمعية للـ Gesam Tkuns Twerk بطريقة نموذجية مع الطبيعة الجمعية لصناعة الفيلم الحديثة، لكن لابد أن يحس المرء أنه بالنسبة لهيدجر كاشتراكى ـ قومى متعصب فإن النموذج الحى للجيشان أو النشوة في الأداء الجمعى هو المشهد السياسى لهتلر أو جوبلز والذى يجب بالتضمين أن يحتذيه العمل الألمانى، وهكذا يقيم هيدجر الجماليات النيتشوية من أجل رفضها. انظر مارتن هيدجر، نيتشه الجزء ١، ٢ (نيويورك: هاربر كولنز ١٩٩١) صفحات ٩٢ ـ ١٠٧، لين ريفينستال تقترب بالوصف من Gesam Tkuns Twerk ولكن بعد صناعتها لـ «انتصار الإردادة» أصبح موقفها تجاه الاشتراكية القومية أكثر هرطقة من هيدجر. وهكذا أخذت صورها في «الأولمبياد» تمتدح صور رياضى ـ الغير أريين، وبخاصة جيسى أويتر واليابانيين، وهذا الانقلاب الواعى تجاه النموذج الآرى في جمالياتها المؤثرة للجسم الإنسانى استمر بعد الحرب في صورها الوثائقية غير المكتملة عن أناس النوبة التابعين بجنوب السودان. انظر دافيد. ب هنتون. أفلام لين ريفينستال (ميتشين ن. ج: مطبوعات سكاريكرو ١٩٧٨).

٣ ـ أوتورانك، المزدوج : دراسة تحليل نفسية (نيويورك: المكتبة الأمريكية الجديدة ١٩٧٩) ص ٨٥ لدراسة عامة عن الحافز انظر جون هردمان، المزدوج في الرواية الرومانسية وما بعد الرومانسية (لندن : مكميلان، ١٩٩٠).

٤ ـ «غير المألوف» في الفنون الجزء ١٤ (هارموندز وورث: بنجوين ١٩٨٥) ص ٣٦٣ - ٣٦٥.

٥ ـ ما وراء مبدأ اللذة في الفنون الجزء ١١(هارموند وورث: بنجوين ١٩٨٤٩ ص ٢٩٠- ٢٩٤.

٦ - انظر رونالد بيتر (أفلام تحت أعماق البركان)، في سيو فيسب، مالكوم لورى : بعد مرور ثمانين عاماً (لندن: ماكميلان، ١٩٨٩).

٧ - لوت إيزيز، The haun ted screen: التعبيرية والسينما الألمانية وأثر ماكسى رينهاردت (لندن: توماس وهيدسون، ١٩٦٩) ص ٨٩٥ - ١٠٠.

٨ ـ الكبت ــــ الجزء ١١ من ص ١٥٣ - ١٥٦.

٩ ـ جان بول سارتر، الوجود والعدم (لندن، ميثون ١٩٥٧).

١٠ـ السينما والتحليل النفسى (لندن : مكميلان ١٩٨٢) ص ١١٠.

١١ ـ نوبل بيرش «نظرية الممارسة الفيلمية» (مطبوعات جامعة برينستون ١٩٨١) من ص١١٧ - ١٣٢.

١٢ ـ بول موناكو، السينما والمجتمع : فرنسا وألمانيا خلال العشرينيات (نيويورك : إبلسيفير ١٩٧٩).

١٣ ـ سيجفريد كريكاور، من كاليجارى إلى هتلر : دراسة نفسية للفيلم الألمانى (بمطبوعات برينستون ١٨٧٤).

١٤ - انظر الملاحظات الجديدة على الصورة بقلم ويلسون هاريس، الروائى الساخر، في تواريخ ملوثة، مجلة سايت أند ساوند المجلد ١ رقم ١٠ فبراير ١٩٩٢ ص ٣١.

١٥ - انظر العرض الرائع عن حدود ما بعد البنيوية بقلم نويل كارول، ألغاز السينما : بدع ومغالطات في نظرية الفيلم المعاصر (نيويورك : جلشورات جامعة كولومبيا ١٩٨٨. عن حدودها للنظرية الثقافية بشكل عام انظر كيمود، التاريخ والقيمة (أكسفورد : مطبوعات كليرندونى ١٩٨٩).

١٦ ـ يشير بيتر بروك إلى، الميلودراما، تاريخياً، هى الرد على ضياع الرؤية التراجيدية. انظر الخيال الميلودرامى: بلزاك، هنرى جيمس، الميلودراما ومشاعر الإفراط (نيوهافن : مطبوعات جامعة بيل ١٩٧٦) تبحث الميلودراما عن الخلاص من خلال. مبالغتها الأسلوبية وتنجز حلول حبكتها المبسطة __ كما يرى برول، وظيفة مشابهة حديث علاج التحليل النفسى. ص ١٤ - ١٥، ٢٠١ - ٢٠٢ وفي هذا السياق فلابد أن نناقش أنها تمتلك البديل الشعبي الواضح في تلك العقود الثلاثة الأخيرة لسينما الحداثيين الجدد.

انظر أيضا كريستيان جيلدهل الحقل الميلودرامى : بحث بجيلدهل، يوجد الوطن حيث يهوى القلب : دراسات في الميلودراما وسينما المرأة ( لندن : معهد الفيلم البريطانى، ١٩٨٩) صفحات ٣ - ٥ وروبرت لانج. الفيلم الامريكى الميلودرامي (بريستون : مطبوعات جامعة برينستون ١٩٨٩).

١٧ - في منتصف فترة الحداثة الجديدة يكتب بيركتر : حيثما نتحدث عن السينما الواقعية فنحن نناقش الصنعة أيضا. من الممكن أن نرى الكاميرا ليس أكثر من كونها الآلة الملائمة التي تتمكن من إنتاج الأنواع والكميات من الصور الثابتة المطلوبة من المنتج على نحو جدالى، بينما تدرك صور الشاشة كوهم نابعاً من الواقع فنحن نتعرف على أهمية التأثير الفوتوغرافي للسينما.. تحث التكنولوجيا الكاميرا باضطراد تجاه واقعية متزايدة بيركنز الفيلم كفيلم (هارموندسورسى : بنجوين ١٩٧٢).

١٨ ـ لاحظ روبرت كارنجر في المواطن كين أن محاولة انتحار سوزان ذات التكوين المتعدد المستويات، والتي ترى عادة كمثال للعمق البؤرى، تعد لقطة ذات خليط (معدنى) للكاميرا حيث يتم تصوير المقدمة والخلفية بشكل منفصل بأطوال عدسات مختلفة. ثم يتم مزجهما معا. إخراج المواطن كين (لندن: جون موراى ١٩٨٥).

١٩ – نشأ دوجلاس في خلفية دينية مختلطة حيث تبرق التناقضات المختلفة في الثلاثية. في «طفولتي» My Ain folk، يبدو الإخراج بتأكيده على إذلال النظرة البرسونية كاثوليكيا جديدا، لكن ثيمته الغالبة، هذه الخطيئة الكونية هى على نحو واضح كالفينية. انظر لمزيد من التحليل الجديد لحياة وعمل صانع الفيلم الاسكتلندى، إيدى ديك، اندرو بوبل ودونكان بيترى. بيل دوجلاس: تقيم التنويرى لندن: معهد الفيلم البريطانى ١٩٩٣).

٢٠ – لمزيد من مناقشة تفصيلية عن العلاقة بين الواقعية الجديدة، الكاثوليكية وكتابات بازان، انظر هيوجراى، مدخل إلى أندريه بازان، ماهى السينما؟ الجزء الثانى (بيركلى. مطبوعات جامعة كاليفورنيا ١٩٧١). صفحات من ١ إلى ١٥ وأندريه إيفرى «الواقعية الجديدة، والظاهرية» (نوفمبر ١٩٦٢) في ج. هيلير كراسات السينما (لندن : رونلدج ١٩٨٥ «الخمسينيات».

٢١ – ما هى السينما؟ في الصفحات من ٢٢ إلى ٣٧، ٤٧ لمزيد من مناقشة الصورة ــ واقع عند بازان انظر روبرت كولكر «العين المتغيرة» (اكسفورد : مطبوعات جامعة اكسفورد ١٩٨٣).

٢٢ – بيير باولو بازولينى.. «حياة مستقبلية» (روما ١٩٨٩).

٢٣ – «الطريق» في ب. بوندا نيلاوم. جيرى، الطريق. (نيو برونسويك: مطبوعات جامعة رونجرس ١٩٩١). وتعليق بازان على بريسون انظر «ما هي السينما» ص ١٣١.

٢٤– للتأكد من أثر تحقيقات لجنة النشاط غير الأمريكى على كازان وعلى صناع السينما الهوليودية بشكل عام انظر مقالات بريان نيف «الخمسينيات» : قضية إلياكازن و «في المواجهة» ب. دافيز وب. نيف : السينما، السياسة والمجتمع في أمريكا (مانشيستر : مطبوعات جامعة مانشيستر ١٩٨١). و «رحيل رقيق» عدد الربيع ١٩٩٠ من مجلة سايت اند ساوند.

٢٥ – السينما الجزء الأول – الصورة – حركة.

٢٦ – سوزان سونتاج «أساليب الإرادة الراديكالية» (نيويورك : كتب دلتا ١٩٧٠).

## الفصل الرابع

١ ـ من أجل المزيد عن الدور الرئيسى للعين في الفن الغربى والتكنولوجيا انظر دون جيفورد. الشاطئ الأخر: تاريخ طبيعى للإدراك (لندن: فابراندفابر ١٩٩٠) من ص ١٧ ـ ٤٨ وكاميل باجليا، الأشخاص الجنسيون: الفن والانحطاط من نفرتينى حتى إيمليى ديكسنون (هارموند زسورس : بنجوين ١٩٩١) صفحات ٦٢ ـ ٧١، ١٨٦ ـ ١٩٥، ٦٦٤ ـ ٦٦٦. باجليا في دراستها التقليدية محقة في التأكيد على دور السينما كوريث شرعى في تقليد الإدراك بالعين للفن الغربى، ولكن يجانبها الصواب في تنحية الحداثة جانبا كصورة شهوانية وزائلة لمسيرة هوليوود نحو المجد. أو يبدو استخدامها لبرسونا برجمان كعنوان لكتابها متناقضا مع نقاشها العام. الاستعارى.

٢ ـ من أجل مزيد من المقارنة التفصيلية لوظائف العين والكاميرا انظر بيل نيكولاس الأيديولوجيا والصورة (بلومنتجتون: مطبوعات جامعة أنديانا، ١٩٨١).

٣ ـ مشاهد الحداثة (كامبردج: بوليتى ١٩٩١).

٤ ـ ميشيل فوكو، نظام وعقاب (هارموندز سورس: بنجوين ١٩٧٩) صفحات ١٩٠ ـ ٢٠٨ أيضا السلطة والمعرفة (هاسوكس: مطبوعات هارفستر ١٩٨٤).

٥ ـ رينوار يحاور رينوار (كامبردج: مطبوعات جامعة كامبردج ١٩٨٩) صفحات ١٩٤ ـ ١٩٥.

٦ ـ أفضل ملاحظات على مفهوم عمل نيتشه سنجدها عند جيل ديليوز، نيتشه والفلسفة (لندن : مطبوعات إثلون ١٩٨٣) صفحات ٥٨ ـ ٧٢. أيضا عند جورج سميل. شوبهنور ونيتشه (انهرست: مطبوعات جامعة ماساشويتس ١٩٨٦).

٧ ـ انظر المقارنة مع هيتشكوك بقلم ستانلى. هـ. بالومبو زدوار هيتشكوك: وطيفة الحلم في السينماس في ج. سميث وهـ كيرجان: صور في أرواحنا: كافيل، التحليل النفسى والسينما (بالتيمور: مطبوعات جامعة جونز هوبكنس ١٩٨٧) وجون أور، بيتر وير : عام الحياة في خطر في جون أوروس نيكلسون السينما والروائى (إدنبره: مطبوعات جامعة إدنبره ١٩٩٢).

٨ ـ الوجود والعدم (لندن: ميثوين ١٩٥٧) ؟

٩ ـ تانيا موديلسكى، النساء اللاتى يعرفن أكثر من اللازم: هيتشكوك ونظرية الفيلم النسوية (لندن : ميتوين ١٩٨٨)، تلاحظ موديلسكى أن لقطة صورة ـ المرآة هنا تظهر من البداية الطبيعة المرتبكة لهوية سكوتى تجاه مادلين.

١٠ ـ يلاحظ كرسب التوازى ما بين أحداث الفيلم وحادث في اعترافات روسو الذى حدث بالقرب من آنس عام ١٧٣٠ حيث يواجه المؤلف فتاتين ريفتين في مقابلة رومانسية تنتهى بقبلة بسيطة على الأيدي. انظر س. ج. كرسب، إيريله رومير : الواقعى والأخلاقى (بلومنجتون: مطبوعات جامعة أنديانا ١٩٨٨).

١١ ـ نستور المندروز الرجل خلف الكاميرا (لندن فابر اند فابر ١٩٨٥).

١٢ ـ بيتر وولين، قراءات وكتابات (لندن: ن. ل. ب. ١٩٨٢).

١٣ ـ باول فيرليو الحرب والسينما : المبادئ العقلانية في الإدراك (لندن: فيرسو١٩٨٩).

١٤ ـ المصدر السابق ص ٨٣.

١٥ ـ للمزيد عن نقاش الختام الخلافي للفيلم انظر جلبرت اداير، فيتنام هوليوود (لندن : بروتيوس ١٩٨١) صفحات ١٦٢ ـ ١٦٨ وبيتر كوبى، كوبولا(لندن: اندريه دويتش ١٩٨٩).

١٦ ـ للمزيد عن المبادئ العقلانية العامة لقضايا الفيلم التي يقارنها كوبولا صفحات ١١٨ ـ ٢٠٠.

١٧ ـ نيتشه، حتى قبل انبثاق مفهوم إرادة القوة وإكسابه دلالته الكاملة، كان يتحدث بالفعل عن مشاعر القوة. قبل معالجته القوة كحالة ارادة، كان يعاملها كحالة مشاعر واحساس. ديليوز، نيتشه والفلسفة ص ٦٢.

١٨ ـ بيترو شيتاتى، كافكا (لندن : منيرفا ١٩٩١) صفحات ١٢٦ ـ ١٣٢.

## الفصل الخامس

١ ـ جان بول سارتر، سيكلولوجية الخيال (لندن: ميثوين، ١٩٧٢) (عنوان النسخة الفرنسية الخيال (باريس. طبعة جاليمار ١٩٣٩).

٢ ـ التحليل النفسى والسينما.

٣ ـ سارتر، سيكلولوجية الخيال ص ٢٠٤ لم يناقش السينما بشكل مباشر لكن مما له دلالته رجوعه إلى الفن التصويرى (التشكيلى) الذى يعتبره مماثلا ماديا للصورة الذهنية للمصور. «يجب أن يدرك التصوير كشىء مادى زائر من وقت لآخر» (في كل وقت يتخذ المشاهد موقفا متخيلا) عن طريق مقصد غير واقعى الذى هو بالتحديد مقصد مصور، المرجع السابق. ٢٢. وهكذا تطرح السينما مشكل المقصد غير الواقعى عن طريق الانتقال التقنى للصور السينما توجرافية لصانع الفيلم داخل للفيلم المؤلف كمقصد مرئي من وقت لآخر.

٤ ـ الوجود والعدم (لندن: ميثوين ١٩٥٧).

٥ ـ سيكلوجيا الخيال. ص ٢٠٨.

٦ ـ الفيلم وعلم النفس الحديث. في الحس وبدون حس (أيفنستون: مطبوعات جامعة نورث ويسترن ١٩٦٤)

٧ ـ الوجود والعدم ص ٣٠.

٨ ـ ميرلو بونتى ـ مصدر سابق.

٩ ـ جيل دليوز، السينما، الصورة ـ الزمن (لندن مطبوعات اثيلون ١٩٨٩) يحلل هنا دليوز ظاهرية الصورة، الزمن بمصطلحات مثل ذرى الحاضر وغطاءات الماضى.

١٠ ـ انظر دراسته عن برجسون حيث يناقش تلك الذكرى بمصطلحات برجسون، متضمنة قفزة أصيلة تجاه الماضى، «قفزة داخل الأنطولوجيا». بالنسبة لبرجسون وديليوز، يتضمن البقاء اختلافات في نوع حيث يتضمن الفضاء اختلافا فقط في الدرجة. ديلوز البرجسونية (نيويرك: كتب زون: ١٩٩١).

١١ ـ للمزيد عن أوصاف الصعوبات التقنية والعملية المحيطة باللقطة. انظر سيمور شاتمان، أنتونيونى : سطح العالم (بيركلى: مطبوعات جامعة كاليفورنيا ١٩٨٦) صفحة ١٨٤ وسام رودى : أنتونيونى (لندن: معهد الفيلم البريطانى ١٩٨٩) صفحات ١٤٥ ـ ١٤٧.

١٢ ـ لمناقشة تقاليد هايمت في السينما الألمانية الجديدة. انظر توماس إلساسر: السينما الألمانية الجديدة (لندن: معهد الفيلم البريطانى ١٩٨٩).

١٣ ـ قيم فيندرز، صور العاطفة (لندن: فاير اند فاير ١٩٨٩).

١٤ ـ بيير سورلين، السينمات الأوربية : المجتمعات الأوربية ١٩٣٠ ـ ١٩٩٠ (لندن: روتلدج ١٩٩١).

## الفصل السادس

١ ـ جان بول سارتر، الوجود والعدم (لندن: ميثورين ١٩٥٧) ص ٤٩. نوقشت تعقيدات الصدق الشريرة في أنطولوجيا سارتر عن طريق فيليس موريس، الخداع الذاتى: إجابة سارتر للتناقض الظاهرى. في هـ. سيلفر مان و ف. اليسون جان بول سارتر: معالجات معاصرة لفلسفته (هاسوكس: هارفتر ١٩٨٠).

٢ ـ سام رودى، أنتونيوني (لندن: معهد الفيلم البريطانى ١٩٨٩).

٣ ـ لويس بونويل «نفسى الأخير» (لندن: فونتانا، ١٩٨٥).

٤ ـ انظر ملاحظات فيللينى على «أماركورد» عند بيتر بوندا نللى فيدريكو فيللينى: مقالات في النقد (أكسفورد: مطبوعات جامعة أكسفورد ١٩٨٢).

٥ ـ انجمار برجمان: الفانوس السحرى (هارموندس وورث: بنجوين ١٩٨٨).

٦ ـ مارلين جونز بلاكويل، برسونا: الصورة المتسامية (يوربانا: مطبوعات جامعة الينوى ١٩٨٦).

٧ ـ انجمار برجمان، برسونا والعار (لندن: ماريوت بورياس ١٩٨٣).

٨ ـ مرجع سابق بلاكويل.

٩ ـ انظر سيرته الذاتية الفانوس السحرى ـ مرجع سابق.

١٠ ـ لمزيد من التقيم الانطباعى والحميمى لعمل سيبربرج في سياق السينما الألمانية في السبعينيات. انظر توماس اليساسر فيلمه الفاشية : هل التاريخ هو فقط مجرد فيلم قديم؟ سايت أند ساوند، سبتمبر ١٩٩٢.

## الفصل السابع

١ ـ جون فورد هام «هل رحلتك ضرورية بجد؟» إند بنديت أون صاندادى (١) ديسمبر ١٩٩١.

٢ ـ مدينة البللور (لندن: فيرسو ١٩٩١).

٣ ـ انظر جيمس موناكو. الموجة الجديدة (نيويورك: مطبوعات جامعة أكسفورد ١٩٧٦). يرى موناكو الرهان البسكالى كطريق لقراءة تحول جودار للماركسية ـ اللينينية عام ١٩٦٧ كمحاولة منه لإبداع سينما سياسية جديدة في تحد مباشر للميلودراما الهوليودية.

٤ ـ انظر دورللى أندريوس «على آخر نفس» (نيو برنسويك: مطبوعات جامعة روترجرس ١٩٨٧).

٥ ـ حوار مع جودار. كراسات السينما رقم ٧١ أكتوبر ١٩٦٥ في «بيرو الأحمق» (نيويرك: لورمير ١٩٨٤).

## الفصل الثامن

١ ـ رايموند بوردى وإتيين شوميتين، بانوراما الفيلم الأسود الأمريكى (١٩٤١ ـ ١٩٥٣) باريس : مطبوعات دزمينو ١٩٥٥).

٢ ـ إ. آن. كابلن، النساء في الفيلم الأسود (لندن: معهد الفيلم البريطانى ١٩٨٠).

٣ ـ سيلفيا هارفي «مكانة المرأة» : غياب العائلة عن الفيلم الأسود في كابلن (مرجع سابق).

٤ ـ ار كوسلوف الرواة غير المرئيين التعليق من خارج الشاشة في الفيلم الروائى الأمريكى (بيركلى: جامعة كاليفورنيا ١٩٨٨).

٥ ـ ميشيل وود، أمريكا في الأفلام (لندن: سيكر اند وار بيرج ١٩٧٥).

٦ ـ فيليب كيمب «البراءة المميتة» : سينما الكسندر ماكندريتش (لندن: ميثوين ١٩٩١).

٧ ـ انظر ستيفان هيس «قضايا السينما» (لندن : ماكميلان ١٩٨١).

٩ ـ قضايا السينما.

١٠ ـ كوميتو «لمسة شر» – مصدر سابق.

١١ ـ قضايا السينما، ص ١٤٠.

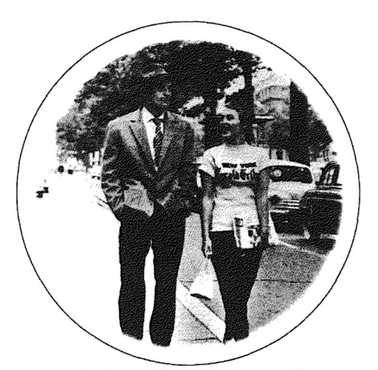
١٢ ـ مولل هاسكال من مهابة إلى اغتصاب معالجة النساء في الأفلام (نيويورك: هولت رينهارت اند وينسون ١٩٧٥).

١٣ ـ آدم باركر «صرخات وهمسات» سايت آند ساوند ـ عدد الربيع ١٩٩٠.

١٤ ـ يبدو هنا الرجوع إلى حرارة الجسد «مقابسة» عن فردريك جيمسون أمرا غير جدير بالملاحظة. على نحو ناجح يشتمل فيلم كاسادان على تاريخ النوع داخل حس واضح لأمريكا في تلك الفترة. على نحو متماثل يتضمن ماضيها وحاضرها. لمشاهدتها كمجرد تكرار أجوف، معناها فقد قواها الأسطورية كتمثيل اجتماعى للطبقة الوسطة الأمريكية في الثمانينيات. تنبثق قوة أفضل الأفلام السوداء من نزعة تجاه نمذجة العادات الاجتماعية والجنسية لفترتها من خلال عين ـ بصرية ـ جيدة في التقاط التفاصيل. محاولة جيمسون لجعله– الفيلم– يصور المقايسة الجوفاء لما بعد الحداثى تعد هكذا ضربة طائشة. انظر: ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكى عند هال فوستر «ثقافة ما بعد الحداثة» (لندن: مطبوعات بلوتو ١٩٨٥) لمزيد من وجهة النظر النقدية المقنعة عن الفيلم انظر: جوديث ويليامسون، العواطف المستهلكة: ديناميكية الثقافة الجماهيرية (لندن : بويرز ١٩٨٦).

## صدر في هذه السلسلة

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (١) | كليوباترا في السينما .............. | د. طاهر عبد العظيم | فبراير | ٢٠٠٢ |
| (٢) | دليل مهرجان كان .............. | سمير فريد | أبريل | ٢٠٠٢ |
| (٣) | في ذكرى سعاد حسني ............ | مختـــارات | يونيو | ٢٠٠٢ |
| (٤) | محاورات سمير نصري مع نجوم السينما العربية | مختـــارات | سبتمبر | ٢٠٠٢ |
| (٥) | سينما العالم الثالث والغرب .......... | روي آرمز - ترجمة آية الحمزاوي | أكتوبر | ٢٠٠٢ |
| (٦) | رائدات السينما في مصر ........... | مجدي عبد الرحمن | نوفمبر | ٢٠٠٢ |
| (٧) | محاورات سمير نصري مع نجوم السينما المصرية | مختـــارات | نوفمبر | ٢٠٠٢ |
| (٨) | السينما في عالم نجيب محفوظ ........ | مصطفى بيومي | ديسمبر | ٢٠٠٢ |
| (٩) | نجيب محفوظ في السينما المكسيكية ... | حسن عطية | ديسمبر | ٢٠٠٢ |
| (١٠) | تاريخ السينما التسجيلية في مصر | ضياء مرعي | يناير | ٢٠٠٣ |
| (١١) | عزيزي شارلي .................. | كامل التلمساني | فبراير | ٢٠٠٣ |
| (١٢) | صورة المرأة المصرية في سينما التسعينيات | إحسان سعيد | مارس | ٢٠٠٣ |
| (١٣) | شكسبير بين السينما والباليه ........... | مختـــارات | أبريل | ٢٠٠٣ |
| (١٤) | أندريه تاركوفسكي في النقد السينمائي العربي | سمير فريد | مايو | ٢٠٠٣ |
| (١٥) | اليونانيون في السينما المصرية | يني ميلا خرينودي | يونيو | ٢٠٠٣ |
| (١٦) | الحرب والسلام في السينما التسجيلية المصرية | فؤاد التهامي | أكتوبر | ٢٠٠٣ |
| (١٧) | دليل مهرجان ڤينسيا | سمير فريد | يناير | ٢٠٠٤ |
| (١٨) | النقد السينمائي في بريطانيا | مختارات - ترجمة أمير العمري | يناير | ٢٠٠٤ |
| (١٩) | السينما والحداثة | جون أور - ترجمة محسن ويفي | | |
| (٢٠) | آفاق السينما الصينية | كريس بيري - ترجمة الشريف خاطر | | |



# السينما و الحداثة

# Cinema and Modernity

